

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 530 2

HENRY VIII

ET

L'OPÉRA FRANÇAIS

ÉTUDE SUR CAMILLE SAINT-SAENS

ET SUR UN ESSAI DE STYLE NOUVEAU DANS LE DRAME LYRIQUE

PAR

EDMOND HIPPEAU

(Extrait de la *Renaissance Musicale*)

PRIX NET : 2 FRANCS

PARIS

42, RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, 42

A LA *Renaissance Musicale*

—

1883

A mon cousin et ami Désiré [illegible]
hommage et cordiale sympathie

[illegible signature]

31 7bre 84

HENRY VIII

ET L'OPÉRA FRANÇAIS

DU MÊME AUTEUR :

A LA LIBRAIRIE G. FISCHBACHER, 33, RUE DE SEINE

PARSIFAL ET L'OPÉRA WAGNÉRIEN. — Un volume in-8° de 93 pages, avec les principaux motifs des drames lyriques de Richard Wagner, publiés avec l'autorisation de MM. Schott fils, éditeurs à Mayence. Prix, 2 fr. 50.

MEDAILLONS DIPLOMATIQUES : *Le Congrès de Berlin en miniatures.* Etude biographique et politique sur les plénipotentiaires européens au Congrès de Berlin : Andrassy, Beaconsfield, de Bismarck, Corti. Gortchakoff, Haymerlé, Salisbury, de Saint-Vallier, Schouwaloff, Waddington, etc. — Le Traité de San-Stefano. — La Grèce et le Congrès. — Une brochure in-8°. Prix : 1 fr. 50.

LE PASSAGE DU NORD-EST : *Nordenskjold et l'Fxpédition de la* Véga (*1878-1879*). — Une brochure in-8°. Prix : 2 francs.

SOUS PRESSE :

BERLIOZ : *L'Homme et l'Artiste*, d'après des documents nouveaux. Un fort volume in-8°, avec portrait. Prix net : 15 francs.

HENRY VIII

ET

L'OPÉRA FRANÇAIS

ÉTUDE SUR CAMILLE SAINT-SAENS

ET SUR UN ESSAI DE STYLE NOUVEAU DANS LE DRAME LYRIQUE

PAR

EDMOND HIPPEAU

(Extrait de la *Renaissance Musicale*)

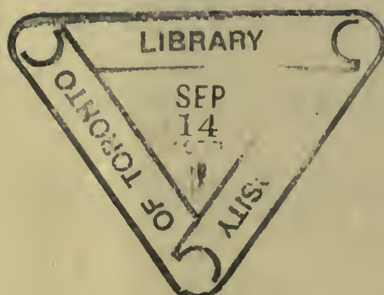
PRIX NET : 2 FRANCS

PARIS

42, RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, 42

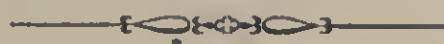
A LA *Renaissance Musicale*

1883


LIBRARY
SEP
14
OF TORONTO
SITY

HENRY VIII

ET L'OPÉRA FRANÇAIS



J'ai le dessein d'examiner, à propos du dernier ouvrage représenté par l'Académie nationale de musique, quelques-unes des questions qui touchent au développement et aux progrès de la musique dramatique en France. Loin de prétendre parler au nom du public, des artistes ou de la presse, je ne viens exprimer que mes idées personnelles, qui sont peu de chose; il est bon cependant que les plus modestes se mettent parfois en avant pour appeler l'attention sur les problèmes du jour et soumettre au jugement de tous les différends trop longtemps en suspens et qui ont besoin d'être tranchés définitivement.

C'est précisément à propos d'*Henry VIII* de Saint-Saëns que se pose, d'une manière catégorique le grand débat entre l'opéra traditionnel découpé en morceaux de concert et le drame lyrique moderne fondé sur la loi de la vérité scénique et de la justesse de l'expression. L'ancienne école s'autorise de grands noms et de nombreux chefs-d'œuvre; elle s'appuie sur la faveur constante de la foule depuis cinquante années. La jeune école attend toujours son heure et n'a jamais été admise à faire ses preuves avec la pleine liberté

de se manifester. Elle excite, en outre, de redoutables préventions et une invincible méfiance; elle lutte donc dans des conditions écrasantes d'infériorité. Mais elle ne craint pas le combat. Un de ses maîtres les plus écoutés a su, à force de talent, non seulement imposer silence aux détracteurs, mais se faire applaudir. On se demande, à ce sujet, si l'ouvrage a réussi parce qu'il est un véritable opéra conforme au type traditionnel, ou si c'est la coupe nouvelle du drame lyrique qui vaut à l'auteur un éclatant triomphe. C'est un des problèmes artistiques les plus intéressants que je sache, et je n'hésite point à y consacrer une étude approfondie.

***

Il n'est point aisé de poser la question dès le début, car les innovations, qui sont bien évidentes à mes yeux, n'apparaissent point aussi clairement à tous, et beaucoup affirment qu'ils ne les aperçoivent pas. Certains les constatent, mais pour en contester l'importance et l'utilité. A proprement parler, *Henry VIII* peut être considéré comme un moyen terme, une sorte de mixture des anciennes et nouvelles formules : si nous ne pouvons le revendiquer intégralement au nom de la jeune école, nous avons du moins le droit d'établir la distinction et de reconnaître ce qui nous appartient, partout où nous le rencontrons.

Qu'on n'accuse pas la jeune école de tendances révolutionnaires et qu'on ne lui lance pas inconsidérément à la tête le mot de wagnérisme, vieux procédé de discussion qui ne prouve rien, car le mot n'a aucun sens. Wagner est un musicien de génie qui peut être salué comme chef de l'école allemande, mais qui n'a rien de commun avec notre école nationale. S'il nous a laissé quelque chose, c'est la foi dans la personnalité de l'artiste, la volonté de chercher le perfectionnement des formes, de réaliser les modes d'expression nouveaux, de nous soustraire à la tyrannie des foules ignorantes, de résister aux entraînements du goût du jour et aux caprices de la mode, d'atteindre l'idéal le plus élevé en

repoussant les concessions compromettantes et contraires à la conviction de l'artiste. Ce n'est pas là saluer le chef d'école, c'est glorifier l'artiste. Ses principes sont ceux que tous les grands musiciens français ont proclamés depuis Gluck. Un de nos maîtres les plus chers, Hector Berlioz, a eu l'honneur de les affirmer le premier : c'est derrière celui-là que marche la jeune école, ayant comme lui le respect de son art, la foi en elle-même et l'ardeur inébranlable pour continuer la lutte. Elle a les plus vaillants des musiciens à sa tête. Jeunes et anciens sont également fidèles aux traditions nationales. La devise qu'elle inscrit sur son drapeau, c'est la formule même de l'œuvre d'art au dix-neuvième siècle : la vérité dans l'art, l'indépendance de l'artiste, la liberté de l'inspiration.

Voilà ce que j'écrivais quelques semaines avant *Henry VIII*, en appelant les musiciens français à participer aux hommages rendus à la mémoire de Berlioz ; je ne me lasserai jamais de le répéter.

Peut-être me sera-t-il donné de voir l'énergie que j'ai dépensée dans la défense de la jeune école française produire d'heureux résultats, si un des maîtres vient enfin se mettre résolument à sa tête. Celui-là sera suivi par tous : c'est ce moment que j'appelle de mes vœux les plus chers, et je ne me reposerai point avant qu'il soit arrivé. Voilà dix ans que je défends cette cause, m'étant mis à son service dès mes premiers essais dans la critique musicale, pendant les loisirs d'une carrière diplomatique abandonnée à regret pour le rude métier de publiciste, car de sérieux travaux sous la direction des grands historiens Amédée Thierry et Henri Martin m'avaient inspiré un goût profond pour la politique étrangère, qui est de l'histoire vivante. Mais ce n'a pas été une médiocre consolation que de retourner librement à cette vieille passion née de bonne heure et développée par mes chers maîtres Jules Carlez, J.-B. de Coninck, Bernard Rie et Jules Massenet. C'est à ces excellents artistes et au dernier, surtout, que je dois le peu que je sais et si je n'en profite jamais que pour savoir goûter les œuvres belles et fortes, je ne leur en aurai pas moins de reconnaissance. Toute mon

ambition est de grouper les efforts de ceux qui croient et qui affirment que l'art existe, qu'il a ses grands hommes, ses monuments impérissables, sa tradition et sa mission, son histoire, son avenir; de donner à la jeune école un organe dévoué, de lui fournir des moyens d'action : c'est tout ce que peut faire un écrivain modeste qui n'a d'autre mérite qu'un peu d'imagination et beaucoup d'activité.

Et franchement si je n'avais pas cette foi là, je renoncerais à la lutte et je reprendrais avec résignation mes paisibles occupations administratives : mais qu'on ne me demande pas si je suis diplomate ou musicien, car, pour le moment, je n'en sais rien moi-même.

***

Je prie le lecteur de me pardonner si je lui ai présenté ce moi, personnage haïssable; je n'ai voulu que solliciter les circonstances atténuantes pour ma témérité grande d'intervenir dans un débat ou plutôt d'en soulever un qui ne me regarde en aucune façon. Il s'agit d'un problème plus haut que nos humbles personnes, c'est pourquoi je me dévoue volontiers pour le succès de la bonne cause et je pose nettement la question :

A quelle école appartient l'auteur d'*Henry VIII* et quelle est celle des deux qui triomphe?

C'est à propos de *Parsifal* que j'ai déjà essayé de déterminer le rôle de l'école française dans la réforme de l'opéra contemporain. Au lendemain des représentations de Bayreuth, sous le coup d'une impression inoubliable, je m'efforçais de donner au public une idée de ce chef-d'œuvre et de l'opéra wagnérien en général; examinant la portée de la rénovation du drame musical accomplie par le maître allemand, croyant pouvoir affirmer que cette tentative de génie rencontrerait des admirateurs, non des imitateurs, je cherchais quelle part pouvait être réservée aux compositeurs français dans la conception et la réalisation de l'œuvre d'art supérieure qui remplacera l'opéra du passé. Et lorsque je constatais la situation désastreuse faite à nos musiciens par l'impuissance et l'iner-

tie de notre Académie Nationale de Musique, la résistance du public de l'endroit à l'invasion de la musique sérieuse, et, d'autre part, le développement immense du goût de la musique symphonique depuis l'introduction en France des Concerts Populaires de musique classique, je réclamais au profit des générations nouvelles, nourries de la forte et austère étude des chefs-d'œuvres, la restauration du Théâtre Lyrique, école dramatique des jeunes compositeurs. C'est là, disais-je, et non à Bayreuth, que renaîtra le drame lyrique moderne, et ce sera le drame lyrique français. Qu'on me permette de reproduire les dernières lignes de ce travail : « La conception supérieure du drame lyrique serait-elle réalisée par l'opéra wagnérien, nous n'aurions pas encore le dernier mot du problème. Ce qui reste toujours à trouver, c'est la proportion de la musique pure dans le drame, c'est-à-dire la vérité de l'expression dans la musique dramatique. Nous nous détournons des Allemands aussi bien que des Italiens; ni symphonie, ni cantate, disons-nous. C'est donc qu'il y a une inconnue à dégager. Quel musicien ne faudrait-il pas pour résoudre ce problème aujourd'hui !

» Mais qui donc a jamais désespéré de l'avenir, surtout dans un pays qui compte aujourd'hui parmi ses grands maîtres la plus éminente et la plus nombreuse armée de compositeurs de talent qu'aucune nation, pas même l'Allemagne ou l'Italie, ait été à aucun moment capable de mettre en ligne à la fois?... »

Je crois toujours que la régénération de l'opéra contemporain est prochaine ; qu'il y a un musicien prédestiné, une œuvre d'art attendue. Camille Saint-Saëns est-il cet homme; *Henry VIII* est-il cette œuvre? C'est quand nous aurons étudié intimement l'homme et l'œuvre, quand nous aurons jugé à notre tour la portée des observations présentées par les critiques que nous répondrons sincèrement, en pleine connaissance de cause.

I

Et d'abord il faut se garder d'attribuer à Saint-Saëns des prétentions dont il a pris soin de se défendre tout le premier. Son œuvre, déjà fort importante, atteste une conviction robuste et un profond respect de son art, mais elle ne dénote pas plus que ses écrits des tendances révolutionnaires. Elle atteste surtout de rares facultés artistiques, un idéal élevé, une érudition prodigieuse. En repassant la liste de ses compositions, nous trouverions vingt pages célèbres dans la riche collection de ses poèmes symphoniques, le *Rouet d'Omphale*, la *Marche héroïque*, *Phaéton*, la *Danse macabre*, la *Jeunesse d'Hercule*, les deux chœurs tirés de l'*Art d'être grand père* de Victor Hugo, qu'on vient d'exécuter avec un si vif succès. Ces ouvrages, il est bon de le noter, datent des dix dernières années, ainsi que les deux précédents ouvrages dramatiques du maître. Saint-Saëns avait l'âge d'homme lorsqu'il commença à écrire pour le grand public du théâtre ou du concert. Son talent était déjà mûr, ses idées arrêtées. C'était au lendemain de la guerre de 1870 ; il venait de rompre ouvertement avec l'école allemande et fondait à Paris la Société nationale de musique destinée exclusivement à l'audition des compositions des artistes français. C'est à cette date là qu'il faut le prendre.

C'est à vingt ans de là, cependant, que se reportaient ses débuts, à l'âge de dix-sept ans : en 1852, la société Sainte-Cécile, dirigée par Seghers, exécutait sa première symphonie-écrite depuis deux ans. C'était la promesse certaine d'une éclatante carrière que cette première manifestation d'une vocation musicale développée dès l'enfance et intelligemment dirigée par deux excellentes femmes, la mère et la grand'tante, moins soucieuses de faire briller un talent

précoce que de favoriser, à l'aide de la plus riche culture, des dispositions extraordinaires. Nous ne retrouvons Saint-Saën qu'en 1867, couronné encore sous le masque de l'anonymat. au concours musical ouvert à propos de l'Exposition universelle, pour sa cantate des *Noces de Prométhée*. Dans l'intervalle il s'était fait apprécier surtout comme un incomparable virtuose, organiste de première force et pianiste hors ligne. Presque toutes ses compositions étaient des pièces pour orgue, de la musique de chambre et de nombreux morceaux de musique religieuse, des Psaumes, des Motets, deux Messes et un *Requiem*. En reprenant la liste de ses œuvres, je trouve quatre concertos pour le piano (op. 17, 22, 29 et 44), et trois autres pour le violon, (op. 20, 58, et 61), deux symphonies (op. 2 et 55), et deux suites (op. 49 et 60) dont la deuxième est toujours chaleureusement applaudie au concert ; c'est la *Suite Algérienne*.

Saint-Saëns composait cependant pour le théâtre dès cette époque,et toute la partition du *Timbre d'Argent* était écrite : elle attendit plus de dix ans dans les cartons. C'est à une lettre de Georges Bizet que j'emprunte l'appréciation anticipée de l'ouvrage de son jeune rival :

« Je viens de réduire le *Timbre d'Argent* ; c'est de l'Auber de la comète ! — c'est charmant ! Du vrai opéra-comique saupoudré de Verdi. Quelle fantaisie ! Quelle mélodie ! De Wagner, de Berlioz, rien, rien ! Ce Saint-Saëns se fiche de nous avec ses opinions. Tu seras épaté. Deux ou trois morceaux sont un peu canailles d'idée, mais c'est très en situation, et puis c'est sauvé par l'immense talent du musicien. C'est une vraie œuvre et un vrai homme, celui-là ! (1) »

Nous allons voir en quoi consistaient les opinions de Saiont-Saëns : c'est à lui-même que nous demanderons ici la réponse aux critiques de Bizet, car elle nous permet de voir immédiatement comment il comprend le théâtre. Le héros du *Timbre d'Argent*, Conrad, doit reconnaître à la fin la vulgarité de la courtisane Fiammetta, dont il s'était fait un idéal, précisément à ce genre « canaille » dont parlait

(1) Lettre publiée par M. Victor Wilder.

Bizet. « Pour la valse du dernier acte, a dit Saint-Saëns, le caractère était indiqué par la situation : elle devait être séduisante, mais d'une séduction basse de bal public, lascive et abrutissante. » De même pour le chœur *Carnaval* qui, au premier acte, déterminait la folie de Conrad, et auquel on avait reproché sa trivialité : « Je le crois bien, parbleu, répond Saint-Saëns, je l'ai fait le plus trivial que j'ai pu. Conrad est un artiste malade, irrité, exaspéré ; toute joie d'autrui lui semble mauvaise et brutale ; il faut bien que ce chœur, qui lui est odieux et insupportable, ait aussi quelque chose de choquant pour l'auditeur, sans quoi il n'y a plus de scène, il n'y a plus de théâtre. »

Il s'agit ici d'un ouvrage de jeunesse auquel l'auteur déclare n'attacher qu'une importance médiocre, mais nous nous rendons compte, dès à présent, de son tempérament artistique. Il appartient à l'école de l'expression et non à celle de la virtuosité. Il se déclare partisan convaincu de la formule du drame lyrique moderne, résumée dans ce principe posé par M. César Cui : « La structure des scènes composant un opéra, doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages ainsi que du mouvement général de la pièce. »

Nous avons déjà un aperçu des doctrines de l'auteur d'*Henry VIII* ; quant à ses opinions avancées, qui scandalisaient Georges Bizet il y a quinze ans, on voit que l'hommage de son culte s'adressait surtout à Wagner et à Berlioz. Ce dernier professait pour son jeune confrère une très haute estime ; « il connaît son Gluck presque aussi bien que moi, » écrivait-il au lendemain d'une répétition d'*Armide* qu'avaient dirigée ensemble les deux artistes, et où le disciple et le maître « étouffant d'admiration », à l'acte de la Haine, n'avaient pu que se serrer la main pour se révéler l'un à l'autre leur émotion. Ce fut une joie pour le vieux maître que d'aller porter au jeune la nouvelle de son triomphe avec la cantate des *Noces de Prométhée*, couronnée à l'unanimité. A l'ouverture du pli cacheté certains ennemis de Saint-Saëns furent un peu déconcertés, croyant avoir voté pour sir Julius Benedict, la partition anonyme ayant été

expédiée de Londres à l'origine. Cette ruse de bonne guerre avait garanti l'auteur contre de redoutables hostilités, et l'on ne pouvait l'appeler la *Précaution inutile*.

Mais ces opinions, qu'avaient-elles donc de si extravagant et de si audacieux ? Avec son admiration pour Berlioz et sa passion pour Beethoven et pour Gluck, Saint-Saëns était-il le seul qui plaçât alors Wagner au même rang que ces grands maîtres ? J'en citerais ici plus d'un parmi nos artistes qui fut aussi coupable que lui, si c'est là un crime. Ce qui distingue Saint-Saëns de tous les autres, c'est sa rupture éclatante avec l'école allemande, sa volonté, bien souvent manifestée, de dégager l'école française de tout lien avec l'école étrangère. Or, est-ce possible ?

La musique française qui s'était corrompue, il y a cinquante ans, sous l'influence néfaste du dilettantisme italien, eût-elle pu se régénérer sans s'être retrempée aux sources limpides du grand art symphonique dans un embrassement furieux avec la Muse allemande, de Haydn à Wagner? N'était-ce pas là l'objet de l'institution des concerts populaires, et n'est-ce pas après cette initiation nouvelle du public, après cette reconstitution d'une école nationale, préparée par une éducation virile à lutter désormais avec ses propres forces, que pouvait renaître le drame lyrique français, qui ne fût ni la cantate rossinienne ni la symphonie wagnérienne?

Mais malgré des polémiques, assez vives parfois, contre le théâtre de Wagner, Saint-Saëns n'en est pas moins un des maîtres les plus écoutés de la jeune école. Les opinions d'un artiste, quelle que soit son autorité, sont contestables : la nature du talent et les tendances ne le sont pas lorsqu'elles s'affirment dans vingt ouvrages applaudis. Toutes les pièces instrumentales de Saint-Saëns que j'ai pu entendre avant sa bruyante conversion, c'est-à-dire avant 1870, et surtout les *Noces de Prométhée* qu'il fit exécuter au Cirque d'Eté en 1867 ; le *Timbre d'Argent*, qui date de la même époque, sont des compositions d'un style classique et d'un art élevé, et elles appartiennent en propre à la jeune école. Mais rien ne les distingue des ouvrages postérieurs les plus importants qu'il ait écrits. Les Poèmes Symphoniques sont de

merveilleuses pages de musique descriptive, comme la deuxième partie du *Déluge*, comme la *Suite Algérienne*, comme la ravissante fantaisie de la *Nuit à Lisbonne* ; tout en haut se place sa magnifique traduction musicale de la *Lyre et la Harpe*, de Victor Hugo, commandée pour le festival de Birmingham en 1879, et exécutée l'année suivante au concert populaire. C'est la plus belle page symphonique du maître.

Si nous demandons à l'artiste de nous expliquer comment il entend l'art lyrique, il nous déclare qu'il n'est pas de l'école de la mélodie absolue, mais qu'il ne veut pas suivre l'école allemande dans la recherche de la distinction, par horreur pour la banalité mélodique. « En forçant les compositeurs à concentrer tous leurs efforts sur la mélodie, a-t-il dit, on a rapetissé l'art, on a hâté sans profit l'épuisement des formes mélodiques qui ne sont pas infinies, d'autant plus qu'on exige dans les mélodies la plus grande simplicité. Le plus profond génie qu'on puisse supposer à un homme ne peut lui faire découvrir toujours des formes nouvelles dans certains éléments très simples. » Quant à la manie de distinction, il la reproche à toute l'école allemande contemporaine et jusqu'à Wagner. « Pour ce qui est de l'école classique, Brahms en tête, c'est bien pis encore, c'est un art guindé dans lequel on s'ennuie comme dans un salon dévot d'une petite ville de province, on étouffe, c'est à mourir. C'est ce qui m'a fait aimer la musique de Liszt, qui ne s'inquiète pas du qu'en dira-t-on, qui dit ce qu'elle veut dire sans se préoccuper d'autre chose que de le dire le mieux possible ; c'est aussi ce qui m'a montré la nécessité d'aborder franchement dans la musique instrumentale le système de la *musique à programme* pour forcer le public à sortir de cette ornière où l'école allemande l'entraînait. »

Ce n'est pas l'écrivain ni le critique que nous consulterons sur la forme nouvelle du drame lyrique : c'est le compositeur, et nous allons le prendre tel qu'il s'est livré au public. Toute la question est de savoir si le musicien qui a une si haute idée de son art, qui possède une habileté technique aussi remarquable est celui qui doit nous apporter ce

que j'appelais l'œuvre d'art attendue. Saint-Saëns s'est expliqué, il est vrai, de même qu'il avait répondu lui-même à Georges Bizet, sur la façon dont il comprenait la musique au théâtre. « Quand il m'est arrivé d'en faire, j'ai cherché à rendre les situations le plus dramatiquement et en même temps le plus musicalement possible sans souci d'autre chose, m'efforçant d'être noble, simple, trivial ou sublime, suivant les circonstances. » Cela ne nous apprend rien de nouveau, car ces principes sont ceux de tout compositeur dramatique sans exception, et l'on ne voit pas ce que serait un opéra écrit d'après le système opposé, c'est-à-dire au rebours du sens commun.

Laissons donc le théoricien, car la suite de cette exposition de doctrine ne nous montre plus qu'une préoccupation chez lui, celle de défendre les sujets historiques contre les sujets légendaires traités à la manière de Wagner : il nous déclare que son ambition avait été de faire une suite de tableaux de l'histoire de France, déjà commencée avec *Etienne Marcel*. Ce projet a été abandonné pour *Henry VIII*, mais c'est toujours un sujet historique. Nous ne trouvons rien d'intéressant ni de neuf dans les objections opposées par Saint-Saëns au système wagnérien : il n'a vu juste ni pour le fond, car il évite absolument de se placer au point de vue du compositeur et juge Tristan, Parsifal et les personnages de la Tétralogie comme si c'étaient là des êtres ayant nos idées, nos mœurs, notre langage et devant se mouvoir selon la convention théâtrale ; ni pour la forme, car il reproche au musicien d'avoir détourné les moyens de leur but propre, et étalé des complications inutiles, qualifiant sa polyphonie de virtuosité pure. Il n'y avait qu'un maître auquel pût s'adresser le dernier de ces reproches ; c'est Meyerbeer et non Wagner. Mais il est assez piquant que la critique ait été reprise et retournée précisément contre l'auteur d'*Henry VIII*, ce qui prouve combien il est inutile au compositeur de se mêler d'autre chose que de son métier. Musiciens, faites de belle et grande musique, mais n'écrivez jamais et observez sagement le précepte : ne critiquez pas chez autrui ce que vous ne voulez pas que l'on critique chez vous.

Ce qui doit être défini *a priori*, bien plus que l'opinion particulière de Saint-Saëns en matière d'art et de théâtre, c'est le caractère dominant de son talent, ses facultés originales, la marque personnelle qui le distingue des autres musiciens. Avant de le voir au théâtre, il faut noter les qualités toutes spéciales qui font de lui un artiste d'une certaine nature.

Justement, sans parler de l'habileté technique et de la science consommée de tous les procédés de son art, Saint-Saëns occupe bien une place à part, et il est aisé de la lui assigner. Il est quasiment le seul de tous les musiciens français et probablement de ceux de tous pays qui se rattache à l'école des grand contrapuntistes. La longue pratique de la symphonie austère et majestueuse du grand orgue, l'étude approfondie de toute l'œuvre des Bach, des Hændel, des Mendelssohn, l'exercice magistral d'un art qui, bien qu'étranger au public des concerts, est peut-être la partie la plus puissante de la musique moderne, ont fait de lui un compositeur étrangement doué de la faculté polyphonique, si je puis ainsi l'appeler. Je ne parle pas, en effet, de l'art de la symphonie, mais de cet autre talent qui consiste à combiner les timbres, à manier les rhythmes, à enchaîner les harmonies à travers un ensemble d'une ampleur presque surnaturelle, car c'est une sorte de géant que cet instrument colossal qui réunit les voix de tous les êtres animés et celles des éléments déchaînés dans toute leur furie.

Voilà l'école qui a formé le jeune maître. Vous trouverez dans quelques unes de ses principales compositions de formidables fugues, celles du *Déluge*, de *Samson et Dalila*, des *Noces de Prométhée*, qui feront concerter seize et vingt-quatre parties réelles dans un ensemble terrifiant : quelquefois vous y reconnaîtrez la grande manière des vieux maîtres ; souvent aussi, comme dans la *Lyre et la Harpe*, vous verrez l'orgue joindre ses mille voix à celles des instruments devenus insuffisants pour lutter contre les explosions du chant arrivé à la plénitude de la sonorité vocale. Hændel et Bach, ce titan de l'art musical, voilà les premiers maîtres de Saint-Saëns ; Beethoven ne vient qu'ensuite.

Contrepointiste hors ligne, symphoniste étonnant, Saint-Saëns doit à son intimité avec Bach et avec Beethoven ses plus éminentes qualités. Il s'ensuit pourtant un défaut grave que la pratique de la musique contemporaine n'a effacé qu'imparfaitement. Le compositeur, porté par tempérament et par éducation à chercher dans la phrase un motif à combinaisons indéfinies, pouvant être décomposé dans tous ses éléments mélodiques, harmoniques et rhythmiques, a une prédilection marquée pour la phrase courte et peu nuancée au point de vue de l'accent. Il est fatalement entraîné du côté de la musique absolue et ses thèmes sont dépourvus de toute signification expressive. C'est inévitable : un motif qui doit recéler des éléments de développement tout particuliers de manière à être traité isolément, soit au chant, soit à l'orchestre, lors même que son caractère aurait été précisé et limité tout d'abord, se modifie incessamment sous la main qui le métamorphose comme une pâte molle triturée par l'ouvrier ; son apparence extérieure change constamment ; il cesse d'être un thème expressif, parce qu'il ne conserve aucune des qualités qu'il présentait à l'origine.

Rien n'est plus précieux qu'une pareille faculté, rien n'est plus dangereux aussi. Elle porte à considérer le contour plutôt que la couleur, la forme plus que le caractère. Saint-Saëns n'a pas eu besoin de se garder de ce défaut, car sa passion pour les grands maîtres modernes, et son admiration profonde pour les ouvrages de Berlioz, de Liszt et de Wagner nous montre combien il est séduit par les qualités de chaleur, d'énergie et d'émotion qui élèvent ce genre de musique au plus hauts sommets de l'art contemporain. Cependant je ne crois pas me tromper en disant que l'auteur d'*Henry VIII* préfère la phrase courte et incisive à la période cadencée à travers d'ingénieuses diversions jusqu'à une conclusion longtemps retardée. On peut lui reprocher aussi un excès de simplicité mélodique, voilé par un admirable travail de marqueterie instrumentale et harmonique : le thème du *Rouet d'Omphale*, celui de la *Danse Macabre*, celui de la *Marche héroïque*, sont bien typiques à cet égard, car s'ils sont brillants ou intéressants, ce n'est pas sous le rapport de

l'invention ni de la distinction. La grande phrase de l'ouverture du *Déluge*, d'une si large facture, n'est elle-même qu'un curieux travail de progression qui roule sur trois fragments mélodiques, pas davantage; mais n'est-elle pas une vraie trouvaille?

Donc, je remarque surtout chez Saint-Saëns la tendance à choisir des motifs courts, et propres surtout à former de grandes lignes où s'enchevêtreront des dessins d'arabesque d'une indéfinie variété. Je pourrais prolonger cette étude et montrer précisément cette adresse de facture dans le travail d'ornementation, cette perfection du détail dans des *Variations sur un thème de Beethoven*, dans la *Nuit à Lisbonne*; mais il faut passer rapidement et arriver au point capital.

Par la même raison, je m'abstiens de faire précéder l'analyse d'*Henry VIII* de celle des précédents ouvrages dramatiques du maître. Je n'ai pu malheureusement me rendre à Lyon, à Weimar et à Hambourg, quand on y a exécuté *Etienne Marcel* ou *Samson et Dalila*. Quant au *Timbre d'Argent*, j'en tiens pour le mot de Bizet : « C'est de l'Auber de la Comète. » Je dois cependant, en dehors de toute appréciation, et sans faire de comparaison, constater une différence entre ces trois ouvrages et celui dont nous avons à nous occuper. Rien n'y faisait présager un changement de front pareil à celui que nous allons constater. A part quelques accords en marche d'harmonie destinés à caractériser la mission de sauveur du peuple juif dans le personnage de Samson, à part une demi-douzaine de courtes phrases reproduites plus ou moins souvent dans *Etienne Marcel*, on ne pouvait prévoir que Saint-Saëns allait inaugurer, dans son nouvel ouvrage, un système de développement instrumental tout particulier, consistant à traiter l'accompagnement des voix dans l'opéra comme une symphonie dramatique, rappelant toujours des thèmes appropriés à l'action, commentant sans cesse le mouvement des scènes, et traduisant les sentiments des personnages avec toute la puissance de la polyphonie de l'orchestre moderne. Le procédé a été très heureusement employé dans la deuxième partie du *Déluge*, où, à travers les peintures de l'épouvantable cataclysme, revient constam-

ment aux cuivres la malédiction de Jéhovah : *J'exterminerai cette race.* Mais ce n'est pas ainsi qu'ont été écrits les accompagnements de *Samson* et d'*Etienne Marcel*, autant, du moins, qu'on en peut juger à la lecture de la partition. En tous cas, il n'y a, dans ce dernier ouvrage, qu'une intention et non une innovation résolue, car la plupart des morceaux sont construits conformément à la coupe traditionnelle, et, à part quelques apparitions de motifs déjà traités, l'orchestre reste discrètement à l'écart, ne s'élevant à la hauteur de la symphonie que lorsqu'on lui laisse seul la parole. *Henry VIII* va nous apprendre autre chose.

II

Voilà une grande œuvre, je le dis hardiment : une maîtresse œuvre. Nous sommes bien loin du *Timbre d'Argent* et de la *Princesse Jaune* : si j'avais entendu au théâtre *Dalila* et *Etienne Marcel*, je saurais si le progrès est aussi considérable sur les deux autres ouvrages lyriques de Saint-Saëns, car je ne veux pas juger ces derniers avant de les avoir vus à la scène. Mais *Henry VIII* suffit à classer un homme, et l'auteur de ce magnifique opéra est un grand compositeur dramatique, cela n'est pas discutable.

Il y a pourtant des réserves à faire, mais, je me hâte de le dire, l'œuvre ne diminue pas de valeur pour prêter, par endroits, à la critique. Il n'y a jamais eu de chef-d'œuvre parfait, absolu ; on n'incrimine pas chez un musicien le talent et les facultés, si l'on ne partage pas son avis sur la meilleure manière de les exercer. L'essentiel est de constater que, dans son ensemble, l'ouvrage est d'une puissance rare, d'une inspiration originale et d'un intérêt scénique très soutenu. On n'a pas à demander davantage au compositeur dramatique. La critique du détail n'a d'autre objet que

d'analyser le procédé pour expliquer le résultat obtenu, mais c'est le résultat qui est tout.

Je disais plus haut qu'il n'y avait plus pour Saint-Saëns à faire ses preuves comme compositeur dramatique. Ce n'est pas lui qui a subi l'épreuve, c'est le public. Elle consistait à lui faire accepter une œuvre magistrale, sans concessions, sans subterfuges : ce n'est pas tout à fait dans des conditions aussi rigoureuses qu'elle a eu lieu, car Saint-Saëns a légèrement tourné la difficulté au lieu de prendre le taureau par les cornes ; je dirai plus loin quel biais il a pris, et franchement, je l'approuve sans hésitation aucune. Je voudrais bien vous y voir, vous qui parlez de défaillance, de capitulation ; et vous autres aussi, qui nous prenez à partie pour reprocher à la jeune école toutes sortes de prétentions qu'elle n'a pas et qu'elle n'a jamais eues. Quand donc jugera-t-on les choses et les gens de sang-froid, et sans disputer sur des mots et des théories ? La musique est-elle bonne ou mauvaise ? Voilà tout ce qu'il est besoin de savoir. Et le seul point important du procès qui se jugeait le 5 mars à l'Opéra était tout différent. Il s'agissait de savoir si le public de l'endroit était capable de supporter quatre heures de vraie musique dramatique. Voilà tout.

Eh bien ! c'est cette épreuve là qui a réussi au delà de toute attente. Le succès d'*Henry VIII* a été très grand, unanime ; le style et la savante facture de l'ouvrage ont été bien compris, parfaitement appréciés. C'est là un fait capital, selon moi. Je ne reproche pas à Saint-Saëns d'avoir rusé avec l'ennemi : il était dans le cas de légitime défense, car il jouait une bien grosse partie. Mais à présent il n'y a plus aucun risque à courir. L'expérience est assez éclatante. A lui comme à ceux qui lui succéderont je dis avec joie : « Marchez de l'avant, la route est ouverte. Le grand coup est porté à la vieille routine, et l'opéra-concert est en ruines, aplati par terre. L'heure est venue, juste au moment où un Opéra-Populaire va s'ouvrir, de faire de la grande musique dramatique. Tout est prêt. Wagner mort, l'infériorité des Allemands et des Italiens laisse la place libre sur toutes les scènes lyriques de l'Europe à la race française,

la seule, suivant le mot profond du grand maître, qui ait la faculté créatrice : longtemps alimentées par le répertoire de Rossini et de Meyerbeer, ces scènes là attendent, c'est le critique viennois Hanslick qui l'a constaté, les œuvres de la jeune école française. Nous ne disons pas qu'*Henry VIII* soit le chef d'œuvre attendu, mais cela écrase superbement *Françoise* et le *Tribut*, et l'école nationale est assez hautement réhabilitée. C'est là un *moment psychologique* pour elle. Qu'une pareille occasion ne se perde pas, car, avec les deux derniers ouvrages de l'Opéra, nous avions l'air de reculer d'une belle manière. Tout est réparé désormais, et les musiciens français doivent s'associer avec reconnaissance au succès du jeune maître qui nous venge des défaillances des anciens. Courage donc et confiance ! Et maintenant, à l'œuvre, car c'est l'heure de l'action ! »

***

Oh ! je me rends très bien compte des défauts de l'ouvrage, et c'est pour cela que je n'ai pas écrit le mot de chef-d'œuvre. Saint-Saëns n'a pas eu l'ambition d'en faire un, j'en suis certain ; il est le premier, je gage, à sourire des compliments que lui donnent quelques italianomanes, et des critiques sévères que lui adressent les intransigeants de l'autre bord. Le fait est que le reproche le plus grave qu'on puisse lui faire est d'avoir visé — cela est trop évident — à satisfaire tout le monde à la fois. Comme on dit vulgairement, il y en a pour tous les goûts. Des mélodies ? Il y en a à foison, et de toutes couleurs. De la science ? Elle coule à pleins bords. Du talent ? Partout. Et ce que j'entreprends de faire, c'est le dénombrement des thèmes dramatiques présentés à la façon de Wagner et associés à l'action dans la trame symphonique, pour montrer chez Saint-Saëns la préoccupation très marquée de se rapprocher de la forme du drame musical créée par l'auteur de *Parsifal*.

Donc, vous le voyez, l'auteur a mis un peu de tout, et cet éclectisme est bien fait pour nous dérouter tous : du moins, ceux qui ne regardent que la surface des choses peuvent se

tenir pour satisfaits, mais ceux qui veulent aller plus loin ont le droit de se montrer étonnés.

Eh bien ! de toutes ces roueries de métier, je le répète, nous ne devons nullement demander compte à Saint-Saëns. Contentons-nous du résultat obtenu, et qui est fort beau, ma foi. Dès lors, que demanderons-nous de plus ?

Ah ! oui, j'entends bien. Du génie, n'est-ce pas ? Et qui vous dit que cela n'en est pas ? Nous en parlons bien à notre aise, tous : ce que je puis vous dire, c'est qu'il n'est pas un seul entre tous ceux qui avaient lu la partition de *Parsifal* avant de partir pour Bayreuth qui ne se fût écrié : « C'est absurde ! impossible ! insupportable ! grotesque ! » — Mais, une fois arrivés, quel changement de langage ! Gardez-vous donc de juger sans appel sans vous être recueillis tout d'abord !

***

Par exemple, on peut tout dire sur le *poème*. Oh ! parlons-en, du poème ! Rengaîne, rengaîne, et encore rengaîne. Voilà tout le compliment qu'il mérite. C'est une variante des *Pattes de mouches*, positivement. Les auteurs prennent assez de soins, dès le début, pour nous détailler l'origine et l'importance de la lettre compromettante écrite par Anne de Boleyn à don Gomez de Feria avant sa nomination en qualité d'ambassadeur d'Espagne en Angleterre, et qu'elle ira redemander à Catherine d'Aragon expirante, lorsque, devenue reine après le divorce d'Henry VIII avec sa première femme, accompli malgré l'opposition du légat du pape, elle se sent menacée par les soupçons de son despotique époux.

La phrase est peut-être un peu longue, mais j'ai tenu à y résumer toute la pièce, et, de fait, la voilà tout entière en quatre lignes. C'est cela, un sujet de drame lyrique ? Mais remarquez donc que ce n'est pas du tout là du Shakespeare, où toute la pièce, assez médiocre, du reste, — car il n'était guère aisé de mettre en scène, avec son caractère et ses allures odieuses, le père d'Elisabeth, qui régnait alors, et dont la naissance même est le dénouement riant du sombre drame,

— repose sur la lutte du roi contre Wolsey, l'archevêque d'York. Et puis, qu'est-ce que tout cela peut bien nous faire? Cette histoire de la lettre à Gomez est une stupidité monstrueuse, mais, si vous l'ôtez, il n'y a plus de pièce du tout De même, si vous supprimez deux mesures au finale du dernier acte, c'est-à-dire la proclamation du schisme dans la scène du synode, vous n'avez que faire du légat, et le grand chœur, *Gloire au Roi*, reste cependant aussi éclatant comme conclusion de la scène.

Arrivons enfin à la partition.

***

Je me demande d'abord si je vais suivre la division de l'ouvrage en scènes, tel que le présente l'auteur, ou en morceaux, ainsi que le veut la critique, à l'unanimité, s'il vous plaît : le cas est rare.

Fussè-je seul de mon opinion, c'est l'auteur que je vais suivre. C'est toujours ma règle de me placer au même point de vue que le compositeur pour bien comprendre toute sa pensée. Je ne le prends pas à partie en vertu de théories préconçues : j'ai les miennes, cela me suffit, et je m'en servirais si j'étais compositeur. Mais j'ai une horreur instinctive des thèses toutes faites, et je me défie des miennes même. Pour moi, l'absolu n'existe pas ; la vérité est dans la relation étroite des faits et des idées, plus que partout ailleurs dans l'art musical, dont l'essence même est le vague, l'indéfini, et par conséquent l'arbitraire. L'imagination y joue le le rôle prépondérant : c'est au musicien à guider le public, c'est donc lui qu'il faut suivre.

Vous allez me répondre par le dogme de l'union, de la fusion de la parole et de la poésie dans le drame lyrique. Fort bien. Mais nous n'étudions pas *Parsifal*, c'est d'*Henry VIII* qu'il s'agit, et Saint-Saëns nous a déclaré assez souvent qu'il n'était pas de cette école là. — Tant pis pour lui, direz-vous encore. — Tant pis pour nous, vous répondrai-je, car j'estime qu'il n'a plus qu'un pas à faire pour vous donner ce que vous cherchez comme moi. Si ce n'est pas cette fois, ce

sera la prochaine ou la suivante. Peu importe ; car c'eût été lui demander de risquer le tout pour le tout en compromettant notre cause même que d'attendre de lui un *pronunciamiento* dès son début à l'Opéra.

Je vois très clairement à présent, et vous voyez sans doute aussi déjà ce qu'est, pour le style et pour la forme, la partition d'*Henry VIII*. « Ni chair ni poisson », dit l'un ; « composition hybride », s'écrie l'autre. Que non pas ! c'est parfaitement net de contour, et l'unité scénique y est rigoureuse de la première à la dernière note. Il n'est pas jusqu'à l'air du Légat qui n'ait un lien étroit avec le reste de l'œuvre : il est traité comme toutes les scènes de la partition sur les motifs *conducteurs*, et chaque scène est bâtie sur des thèmes dramatiques.

Nous y voilà donc ? Oui, nous y voilà ! Ceux qui n'ont pas étudié attentivement la partition ont pu s'y tromper : ceux qui n'ont pas constaté l'insuffisance de l'orchestre et la mauvaise acoustique ont pu déclarer superbement que l'apparition de ces thèmes n'était que pour la forme. Or, ce n'est pas niable, la trame symphonique n'est en défaut nulle part : il y a un grand luxe mélodique dans tout l'ouvrage, et les thèmes sont très nombreux. La seule critique à faire porte sur le choix de ces motifs, sur l'objet même de leur emploi, sur l'opportunité de leur reproduction, lorsqu'ils reparaissent soit entiers, soit par fragments.

Voilà précisément ce qui appelle les objections ; mais je ne les trouve pas justifiées. Ce dont personne ne s'est rendu compte, c'est de la différence qui sépare le style de Saint-Saëns de celui des autres compositeurs. Si vous vous rappelez ce que j'ai dit de sa filiation artistique, vous trouverez parmi ses parrains Beethoven, Gluck et Berlioz. Ce n'est pas par l'imitation servile du style de ces maîtres qu'il se rattache à eux ; c'est par le tempérament, par l'énergie intellectuelle, par la culture technique, par la manière, si vous voulez. Il n'est pas jusqu'au *faire* de Bach et de Hændel que vous ne puissiez retrouver dans le grand ensemble du Synode. Quant à Wagner, pas un *iota*, sauf en ce qui concerne la science orchestrale. Mais ni l'har

monie, ni le style chromatique du maître de Bayreuth ne se peuvent entrevoir à travers les périodes cadencées et les larges intervalles mélodiques qui caractérisent le style original d'*Henry VIII* et que vous trouvez dans toutes les partitions de Saint-Saëns sans exception.

Dès lors vous sentez combien cette œuvre, sévère dans les grandes lignes, fouillée dans le détail, plutôt imposante que passionnée, peut paraître froide par endroits ; vous devinez en même temps que la manière de présenter et de traiter les thèmes peut sembler un pur jeu d'esprit, à tel point que quelques uns ont pu se faire illusion et déclarer que ce procédé n'était qu'un trompe l'œil. Ce n'est pas exact. Ce que je critique dans le style de Saint-Saëns, c'est le défaut de chaleur et d'émotion. C'est superbe d'ampleur et de mouvement : c'est génial de conception. Il manque seulement, selon moi, cet accent quasi élégiaque, cette suavité d'expression qui distingue entre tous les autres maîtres le style de Massenet, et qui fait tout le charme des belles pages de Gounod. Je voudrais plus de profondeur dans le pathétique, l'émotion traduite par l'émotion, le sentiment par le sentiment, la passion par la passion. Saint-Saëns me répondra avec raison que ses personnages ne sont pas des tourtereaux qui roucoulent. Assurément : ce que je lui reproche, c'est de faire déclamer trop souvent et pas assez chanter. Je sais à merveille qu'il s'autorise de Gluck ; je comprends aussi que son poème l'oblige à chaque instant à abandonner le style pathétique pour faire du récit. De là les critiques qu'on a dirigées contre son style et qui ne sont pas toutes tombées juste, parce que personne n'a tenu compte des invraisemblances scéniques,non plus que du tempérament classique du musicien. Sous ce rapport, Saint-Saëns n'a pas été apprécié comme il doit l'être, avec la perception de son originalité et de ses facultés propres, avec le sentiment des conditions toutes particulières dans lesquelles il a conçu l'œuvre dont nous avons à nous occuper. Et ce sont ces distinctions là qu'il était indispensable de faire tout d'abord.

Vous le voyez, je ne prends pas Saint-Saëns à partie comme théoricien, je ne m'inquiète même pas de ce qu'il prétend me démontrer. J'ai voulu définir son style, sa manière, d'après ses ouvrages précédents et d'après celui-ci ; ouvrez maintenant la partition, ou bien écoutez-la, et vous verrez en quoi consiste le défaut de la cuirasse. Avec un art prodigieux, une polyphonie incomparable, le musicien ne peut ni échauffer un mauvais drame lorsque l'intérêt languit, ni animer ses personnages lorsqu'ils sont de marbre. Le rôle d'Anne de Boleyn n'est pas assez accentué ; et c'est justement celui-là qui perce à travers tout le drame, autour duquel gravite la pièce. Tout le reste est excellent : il n'y a pas une note à retrancher ni une à ajouter. Avec un peu plus de relief, le rôle d'Anne eût été supérieurement dessiné et l'ouvrage fût devenu sinon un véritable chef d'œuvre, un des plus beaux ouvrages produits par l'école française depuis cinquante ans.

Je vais analyser très brièvement la partition en me bornant à indiquer le mouvement des principales scènes : sans doute reviendrai-je plus d'une fois sur cette belle partition, car je la tiens, malgré ses défauts, pour une des maîtresses œuvres de ce temps-ci. Nous pouvons donc ne pas précipiter notre jugement.

Première scène. — Don Gomez, Norfolk. Exposition de la pièce, confession de l'amour du premier pour Anne de Boleyn et annonce de l'arrivée de celle-ci à la cour de Catherine d'Aragon.

La première partie en *si bémol*, 3/4, est construite sur un fragment de trois notes traitées en imitation jusqu'à la romance en deux strophes de Gomez, en *la bémol* : *La beauté que je sers* : le premier dessin doit se rattacher à la phrase du récit : *Et de mon cœur plus doux est le secret* où arrive précisément une modulation à la dominante du second motif. Ce dernier est conclu par un court ensemble, coda italienne de pure virtuosité. Le motif d'orchestre qui accompagne la suite de l'exposition se rapporte évidemment au personnage de Don Gomez : nous le retrouverons plus loin, ainsi que trois autres présentés dans la même scène, d'abord

(page 15 de la partition) le thème en *fa* mineur qui sera développé dans le duo avec Catherine sur la phrase : *Vous ne m'aimez plus*; puis (page 19) le dessin sur les paroles : *Si vous connaissiez notre roi*, et plus loin un autre sur ces paroles : *Il n'est pour lui ni loi.* Notez encore que dans cette scène se développe le motif de la romance de Gomez : vous êtes déjà au courant du procédé de l'auteur. Ce que vous lui reprocherez comme moi, c'est le manque de précision de ces phrases jetées incidemment au début de l'ouvrage pour reparaître constamment par la suite. Est-ce manque de franchise, comme le croient certains confrères ? Du tout, Saint-Saëns n'a pas voulu le moins du monde déguiser le procédé : seulement ses esquisses de caractères n'ont pas assez de puissance et, pour tout dire, les thèmes n'intéressent pas et ne frappent pas, parce que les incidents extérieurs sont trop futiles ici.

Deuxième scène.—Chœur sur la condamnation de Buckingham. Cela n'a aucun rapport avec la pièce. Un des motifs précédents reparaît dans un dessin d'orchestre avant les mots : *Rien ne présage ce qu'il faut attendre du Roi.* Aussitôt après, la première ébauche du motif qui s'appliquera tout à l'heure à Anne de Boleyn (page 29, dernière mesure). C'est sur cette phrase que Norfolk prononçait dans la première scène, les mots : *Tout est litière à ses emportements* (page 20) ; mais à partir d'ici l'on n'entend la phrase qu'aux violons, à l'orchestre, chaque fois qu'il est question d'Anne de Boleyn.

A l'entrée de Henry, le thème du roi, huit mesures en rondes qui, chose étrange, rappellent presque le *Dies Iræ; fa, mi, fa, ré, mi, mi, ré, mi.* Le chœur qui a commencé son chant sur un redoublement de ce thème à l'orchestre, sort sur le dessin qui paraphrase la conclusion du salut au roi. On entendra de nouveau ce dernier salut dans la scène du Synode, à l'arrivée de Henry d'abord, puis répété en passant au mode mineur à l'arrivée de Catherine, qui vient tristement subir la sentence de répudiation.

Troisième scène. — Au début rappel en majeur du thème : *Si vous connaissiez notre roi*, qui fera le dessin instrumen-

tal avec le motif de Gomez. C'est sur les paroles : *Vous m'étiez déjà connu* que se dessine avec son contour définitif la phrase déjà signalée qui va s'appliquer à Anne.

QUATRIÈME SCÈNE. — Toujours la suite de l'exposition : avouez que c'est fatigant, à la fin. Cette fois tous les thèmes sont posés. Une exquise romance de Henry: *Qui donc commande quand il aime*, repose un peu de toutes ces longueurs. Au milieu se dessine un nouveau motif : *Ah! c'est la torture suprême*, sur lequel sera bâti l'accompagnement du grand duo avec Anne au second acte. Vous y retrouverez aussi (page 147, 3e ligne), une période qui figure ici dans le chant et qui sera rappelée alors à l'orchestre, j'ignore dans quelle intention.

CINQUIÈME SCÈNE. — Henry refuse à Catherine la grâce de Buckingham. Toujours le motif: *Si vous connaissiez notre roi*, à l'accompagnement, puis celui d'Anne de Boleyn, puis celui de Gomez, sur un *a parte* de Catherine. Duo d'un style italien pur sang, et peu scénique, mal écrit même pour l'accentuation des paroles, en outre gâté par la vocalisation de Catherine qui va s'en donner à cœur joie dans le reste de son rôle. Au milieu, aux mots: *Vous ne m'aimez plus*, motif déjà exposé plus haut, puis grand dessin chromatique d'orchestre, ascendant et descendant, qui reparaîtra toutes les fois qu'Henry fera allusion à son projet de divorce avec Catherine. Un autre thème suit, sur une discussion casuistique exposée par le roi (page 61) : il avait déjà été esquissé brièvement quand Henry annonçait à Catherine la présentation d'Anne de Boleyn (page 50). Cette fois il est développé longuement et entrecoupé par trois accords des cuivres qui appuient l'appel de Catherine au pape ; vous les verrez toujours reparaître avec la même signification (pages 189 et 257). La fin du duo rappelle plusieurs motifs déjà énoncés.

SIXIÈME SCÈNE. — Entrée d'Anne de Boleyn sur un rhythme de menuet. Quand elle reconnaît Gomez, le motif de ce dernier reparaît à l'orchestre, puis celui d'Anne. Le motif choral qui est traité dans le grand ensemble final sera également reproduit ailleurs (pages 387, 388, 390 et 422, où Anne s'écrie : *J'ai peur du Roi*). C'est pendant cette

scène que le roi prononce presque en *a parte* la phrase : *Si tu savais comme je t'aime*, sur un motif qui sera développé dans tout le grand duo avec Anne, avec ceux que j'ai déjà cités. La fin est superbe d'éclat et d'un grand souffle tragique, malgré l'indifférence que nous cause ici le trépas de Buckingham, que nous n'avons jamais vu. C'est un bel ensemble et un beau final. Et pourtant, ces six longues scènes ne sont qu'une exposition, et tous les motifs que j'ai pris soin de noter au passage n'ont pas été proposés assez clairement dans leur rapport avec l'action, ce qui fait que dans tout le reste de l'ouvrage, il nous échapperont complètement, malgré l'insistance avec laquelle le compositeur nous les rappellera.

***

Vous allez me dire que je prends une peine bien inutile et que tout ce travail d'analyse minutieuse est sans objet puisque ce n'est que du procédé, et rien de plus. Soit : mais du moment où il y a une volonté manifestée chez l'auteur de me présenter des *thèmes conducteurs*, il faut bien que je les cherche, que je sache si, oui ou non, ils se rattachent au drame. Que ce ne soit qu'un jeu de la part de Saint-Saëns et que j'aie tort de le prendre au sérieux, il n'en est pas moins vrai que le système est rigoureusement appliqué. Polyphonie de pure virtuosité, dit-on. En tous cas c'est une nouveauté, du moins dans l'art français et, même en l'absence de tout intérêt dramatique, il me plait d'analyser le procédé. C'est le drame musical, c'est l'opéra-symphonie de Wagner, sans Wagner, il est vrai, sans son style, sans ses formidables explosions, sans son harmonie *omnitonique*, sans fantaisies métaphysiques, sans le génie mélodique original, sans le symbolisme du mythe théâtral, sans la théorie du drame fondé sur les motifs intérieurs de l'action. Donc ce n'est pas du tout du Wagner : nous sommes tous d'accord là-dessus. Dès lors je suis bien bon, n'est-ce pas, de vous fatiguer avec cette étude et de m'y fatiguer moi-même ? Il faudrait étudier les morceaux d'après la coupe conventionelle de l'opéra, et oublier ou négliger la symphonie qui n'est ici qu'un travail d'agen-

cement curieux. Que ce soit tout ce que vous voudrez, peu m'importe, je trouve cela fort intéressant parce que c'est, ai-je dit, une nouveauté pour le public parisien et le premier pas dans la voie du grand drame musical. Et assurément, nous voilà bien loin des accompagnements en accords de guitare et des cavatines, ariettes et autres platitudes dédaignées même par les Italiens.

Mettons donc que tous ces essais de symphonie à l'aide des thèmes dramatiques ne soient qu'un ornement, une fantaisie d'artiste. L'essentiel est que l'essai soit heureux, et que l'artiste ait réellement exprimé ce qu'il voulait nous apprendre. Il ne l'a pas fait avec assez de force ; il n'a pas frappé ses thèmes au coin du génie ; il ne les a pas enchaînés étroitement avec l'action ; il n'a pas eu un sujet suffisamment intéressant pour éveiller la curiosité de l'auditeur, et provoquer chez lui une tension cérébrale prédisposant l'esprit à l'assimilation complète du procédé de l'auteur : enfin, ce qui est parfaitement certain, il n'a pas voulu risquer une si grosse partie et a prétendu accommoder ce système avec la vieille coupe et rajeunir simplement la forme extérieure. Je reconnais tout cela : il n'en est pas moins vrai qu'il y a là une tentative sérieuse et qui vaut la peine d'être examinée, ne serait-ce que pour montrer ce qui manque et constater ce qui reste à faire. Donc, je ne suis pas de ceux qui estiment qu'il y a là une simple feinte et qui passent sans s'arrêter ou critiquent sans approfondir.

Avec tout cela, nous ne sommes pas encore arrivés au drame. Le voici, dès le second acte. Continuons notre analyse, en abrégeant encore, car nous avons déjà presque tous nos thèmes dûment catalogués ; si peu qu'ils nous aient frappés à la scène, et si vide qu'ait été l'action, nous ne devons pas oublier que c'est la partition à la main que nous étudions l'ouvrage de Saint-Saëns pour concevoir exactement le drame lyrique en nous plaçant à son point de vue.

Au début du prélude, un des motifs rappelle une phrase du menuet qui a accompagné l'entrée d'Anne à la cour, puis un autre la déclaration d'amour du Roi pendant le finale de l'acte précédent. Quelques dessins exposent un motif du

chœur des pages qui va suivre, sans doute pour nous apprendre que nous sommes à la Cour ; puis viennent deux thèmes de la fin du duo d'amour, qui nous est ainsi raconté d'avance. Au lever du rideau, gracieux chœur des pages, morceau de facture qui a été coupé dès la première représentation ; puis une déclaration de Gomez bien inutile sur le danger que courent ses amours avec Anne et où l'on retrouve incidemment une phrase du premier acte. Troisième scène, encore accessoire, avec un chœur des dames d'honneur, dont le motif est répété par Anne. Enfin deux scènes où les explications de celle-ci avec Gomez sont interrompues par l'arrivée du roi qui reste seul avec Anne après un dialogue à trois sans autre incident que la réapparition du motif de Gomez ; cette fois nous voici à la scène VI, le grand duo entre Anne et Henri, une des trois pages capitales de la partition avec la scène du Synode et le quatuor final.

Le duo n'est plus bien long à étudier, après tout notre travail préliminaire. Dans le début en *mi majeur* s'enchaînent constamment les deux premiers thèmes du prélude de cet acte, puis sur les paroles : *Tes doutes sont des blasphèmes*, rappel du thème déjà entendu : *C'est la torture suprême*. Cette fois l'intention est évidente : le motif va être traité à l'orchestre aussitôt après la phrase : *J'ai tout quitté pour que tu m'aimes*, qui est elle-même la reproduction du motif : *Si tu savais comme je t'aime*. Le ton de *mi* revient sur un nouveau thème qui va être encore développé plus loin : *Tant d'honneurs te feraient une route éclatante*, puis à l'orchestre après les mots : *Que ton destin serait le plus grand d'ici-bas*, un second motif tiré de la scène IV du premier acte.

Enfin, le merveilleux motif, à l'allegretto en *la*, *De ton regard la douceur me pénètre*, qui n'est dans l'ouvrage qu'un *cantabile* isolé d'une expression et d'un charme exquis. La mélodie se répète en deux strophes, puis viennent les deux thèmes déjà entendus, *Si vous connaissiez notre roi* et celui d'Anne ; au *più mosso*, sur les paroles *La reine alors n'est plus la reine*, ce sont les motifs du duo du premier acte, lorsque le

roi faisait allusion au divorce avec Catherine. Plus loin sur les mots *Reine, je serai reine*, c'est le motif de l'entrée d'Henri ; cette fois il est arpégé par les harpes à deux reprises ; enfin, l'ensemble (*allegretto lusinghiero*) sur les deux gracieuses phrases exposées à la fin du prélude de cet acte, en *mi majeur* : la conclusion est le motif *Si tu savais comme je t'aime.*

Il me suffit de dire qu'à travers tout ce travail symphonique, d'une facture merveilleuse, le morceau est un des plus beaux duos pathétiques qui aient été écrits pour le théâtre, sans excepter celui des *Huguenots*. Mais il était essentiel de noter les intentions du musicien, pour saisir pleinement sa pensée ou tout au moins son procédé. En tous cas, c'est là une admirable page, à la manière italienne, wagnérienne ou autrement, peu importe.

L'air d'Anne, qui suit, dans le même ton (est-ce intentionnel ?) rappelle des motifs connus : *Reine, je serai reine*, est dit sur le motif royal, naturellement : l'allegro en *la*, *Je vais donc enfin te connaître*, *ivresse du pouvoir*, fournit encore un motif nouveau qui s'entremêle avec un de ceux du précédent duo, et qui forme encore la conclusion, après le thème royal précipité comme par la farouche avidité de l'intrigante qui triomphe.

Le duo des deux femmes rappelle d'abord le motif d'Anne, puis la phrase par laquelle Catherine avait intercédé pour Buckingham. Vous trouverez, à l'aigu des flûtes, un double rappel d'un motif du menuet de l'entrée d'Anne à la Cour (page 71), qui se place cette fois sur l'apostrophe de Catherine rappelant à sa rivale les faveurs que le roi lui a prodiguées (page 180).

Le duo finit par les menaces d'Anne sur un des motifs traités aux deux précédents morceaux, suivi d'un court développement sur le thème de la plainte de Catherine ; enfin, fière sortie de celle-ci : *J'aurai l'éternité.*

Scène ix. — Henry revient accompagné du motif : *Il n'est pour lui ni loi ni foi jurée* sur lequel il annonce à Catherine qu'il demande la nullité de son mariage. Entre le Légat du Pape sur un thème très majestueux qui va le suivre par-

tout, changeant de rhythme un peu plus loin (*ré bémol*. 12/8). La scène finit court par un grondement du motif du divorce, (j'appelle ces phrases là comme je peux, n'est-ce pas ?) suivi du gracieux motif du duo d'amour. Cela veut dire que le roi envoie le Pape et son légat se faire lanlaire parce qu'il donne un divertissement en l'honneur d'Anne. *Soyons tout au plaisir* ! dit ce voluptueux personnage qui se régale du spectacle de jolies petites dames en maillot. Et l'acte finit par le ballet traditionnel et obligatoire.

Je l'aime beaucoup, ce ballet, avec ses airs écossais ; le thème en *fa*, sans note sensible, avec de jolies variations : la fête du houblon, la danse de la Gipsy, d'une allure entraînante, le pas des Highlanders, la gigue endiablée. On ne l'a que peu goûté, tant il est mal réglé : moi je m'y suis très intéressé, mais au fond je n'y tiens pas du tout, je vous assure. C'est une question de goût.

TROISIÈME ACTE. — Allons vite, à présent.

Les deux premières scènes nous retracent la fureur du roi à propos de la résistance du Pape à ses projets de divorce. Premier fragment du chant populaire triomphal lorsqu'il parle de rompre avec Rome. Dans son duo avec Anne, rappel de thèmes déjà traités : j'y trouve justement celui de la lettre (cf. page 247, allegro molto et page 14) et du premier duo avec Catherine (cf. page 61 et page 249, dernière ligne). Ce sont-là des intentions bien accusées. Il y a, en outre, un troisième fragment du menuet de l'entrée d'Anne, (page 72, troisième ligne et page 244, mesure 4 et suivantes): ce qui est plus caractéristique c'est le rhythme de la marche funèbre de Buckingham rappelé en martellement de timbales, lorsque Henry répond à la déclaration d'Anne, *Je n'aime que vous*, faite sur un thème du duo d'amour, par la phrase : *C'est un bonheur pour toi*. C'est justement ainsi que finira la pièce, avec la menace : *Mais si j'apprends jamais qu'on s'est raillé de moi, la hache désormais.....* Voilà évidemment à quoi sert la condamnation capitale de Buckingham : à nous laisser entrevoir l'exécution d'Anne de Boleyn. Mais avouez-le, cher maître, c'est bien subtil, tout cela.

Le tableau finit par le duo entre Henry et le Légat et le monologue de ce dernier. Les motifs sont tous connus ; celui sur lequel sont construites les réponses du roi était dessiné dans la première scène de cet acte. Le discours du Légat est suivi d'un dessin d'orchestre sur la phrase *Si vous connaissiez notre roi*, qui précède le motif d'Anne ; puis celui *Il n'est pour lui ni loi* ; enfin celui du divorce, lorsque le roi annonce la convocation du Synode. Le Légat réplique sur la phrase des supplications de Catherine. A la fin, le Légat s'enchevêtre dans le motif d'Anne, puis reste seul et commente ces divers motifs. Air d'un grand style et d'un bel accent, mais d'autant plus inutile que nous connaissons tout cela. On l'a coupé, du reste, et tout le tableau l'a suivi.

Deuxième tableau. — Le Synode. Entrée sur une marche grandiose traitée à la manière classique ; prière de l'archevêque de Cantorbéry sur un motif tiré de la liturgie romaine. A l'appel de Catherine par l'huissier, motif du divorce à l'orchestre, traité pendant tout le discours de Henry. Rien à citer dans celui de Catherine qui aurait dû, il me semble, être accentué avec cette fierté dédaigneuse que lui avait donné Shakespeare et qui est remplacé dans le poème par d'ennuyeuses jérémiades accompagnées par les larmes de l'assistance qui geint à fendre l'âme. Henry les interrompt en fronçant les sourcils sur le motif d'Anne. Une menace de Gomez qui s'improvise défenseur de Catherine pour jeter une déclaration de guerre au nom de l'Espagne, amène un ensemble superbe, réponse à ce défi malencontreux : *Les fils de la noble Angleterre*, dit par le Roi et répété par le chœur. Le divorce est proclamé par l'archevêque sur le motif connu. La sortie de Catherine est suivie de la rentrée du Légat qui vient déclarer nulle la sentence. Son motif se fait entendre en contrepoint de la Marche du Synode. Henry appelle le peuple et proclame le schisme avec Rome, aux acclamations de la foule qui entonne une sorte d'hymne national d'un magnifique caractère, air populaire admirablement choisi et qui a été exposé dès l'ouverture de l'opéra. Le motif royal est repris avec toute la sonorité des masses chorales et instrumentales et forme la strette après l'excom-

munication prononcée par le Légat. C'est une page splendide. Voilà tout ce que je puis en dire.

Au prélude du dernier acte, motifs d'Anne entremélés avec ceux de la condamnation et du convoi funèbre de Buckingham. Entrée avec danses au fond de la scène pendant un entretien entre Norfolk et Surrey au premier plan : il s'agit des soupçons du Roi sur la nouvelle Reine. C'est la lettre qui va reparaître pour bâcler un dénouement quelconque, car l'intrigue n'existe pas encore et la voilà enfin. Voici cette fois (page 388), le motif de la lettre, présenté au début de l'ouvrage et qui n'a reparu que dans le second duo entre Henry et Anne (page 247), lorsque la résistance de celle-ci inspirait déjà des soupçons au roi. Le motif de Gomez reparaît à son entrée, puis, dans la scène suivante entre lui et Anne, celui de la lettre, traité éncore dans les deux autres scènes, qui décident le Roi à aller chercher des éclaircissements au château de Kimbolth près de Catherine expirante (pages 390, 397, 420 et 427).

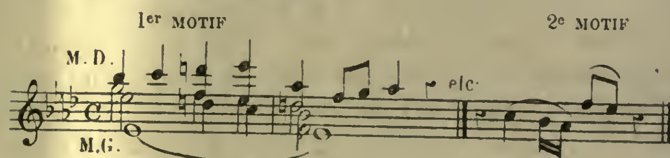
Le dernier tableau y transporte ces trois personnages ; le prélude retrace les phrases par lesquelles Gomez annonçait le désir de Catherine de revoir son ancien époux ; un chœur dans les coulisses fait entendre l'hymne royal (c'est la fête d'Henry). Grand air de Catherine, fort pathétique, mais qui retarde le drame : Anne vient pour reprendre sa lettre ; encore un rappel d'un fragment du grand air du deuxième acte (page 167) sur les mots d'Anne : *Un trône m'apparut, le vertige me prit*, et du motif de Gomez sur les mots de Catherine : *Et votre main perça deux cœurs* (page 410).

L'arrivée inattendue du Roi rend la situation tragique, bien que tout cela soit artificiel ; mais la scène devient fort belle, car Henry, pour arracher son secret à Catherine, prodigue les plus douces paroles à celle qui l'a remplacée, et la malheureuse est sur le point de révéler les trahisons d'Anne, lorsqu'elle meurt après avoir jeté au feu la preuve des amours de celle-ci avec Gomez. Quatuor d'un mouvement superbe et digne conclusion de la pièce, mais drame absolument nul en somme.

Pour compléter mon analyse des *motifs conducteurs* que j'ai présentés en suivant l'ordre des scènes, je reproduis ici les principaux, qui aideront le lecteur à suivre sur la partition le procédé de l'auteur.

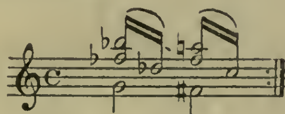
1° Role de Gomez.

Le premier dessin se place dans sa romance, au refrain : *Si je vous disais ses appas.*



Le second n'est développé qu'à l'accompagnement pendant le dialogue qui suit cette mélodie.

Voici le motif de la lettre :

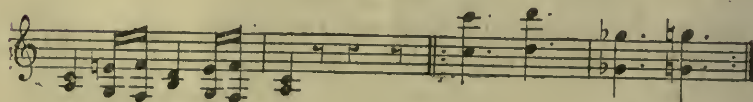


répété deux fois et reproduit ensuite un ton plus haut.

2° Role d'Henry.

Dès la première scène, trois dessins apparaissent lorsque Norfolk nous fait la définition du caractère d'Henry VIII.



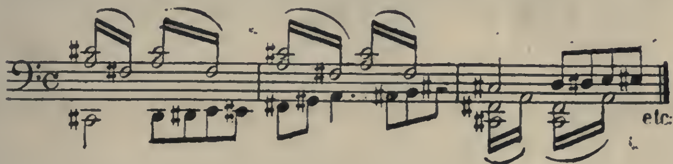


Le premier sera constamment traité à l'orchestre, en passant au majeur. Le second n'est qu'un dessin d'orchestre qui

revient en divers autres endroits. Le troisième, qui est traité souvent aussi, se place sur les mots : *Il n'est pour lui ni loi ni foi jurée.*

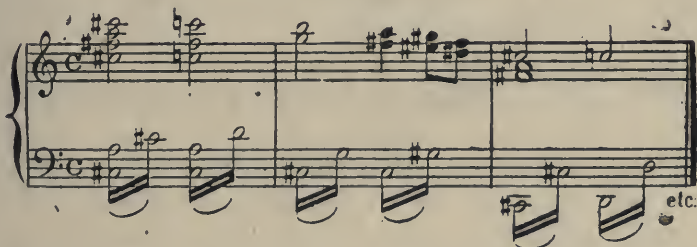
3° Rôle de Catherine.

Les deux qui suivent font toujours partie du premier acte; comme les précédents ils sont exposés dans la scène où Catherine intercède pour Buckingham.



C'est ce motif que j'appelle le thème du divorce.

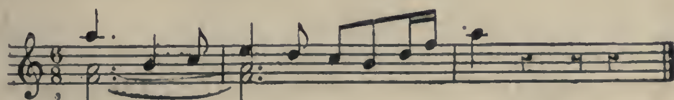
Voici celui qui le suit immédiatement :



On remarquera à la basse le dessin du précédent motif de Henry : *Il n'est pour lui ni loi, etc.*

4° Rôle d'Anne de Boleyn.

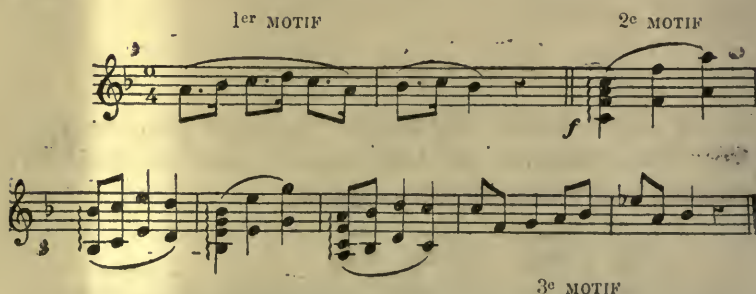
C'est encore dans cette scène que prend place le thème s'appliquant à la favorite.



C'est la phrase qui revient partout, pour rappeler le personnage.

Voici trois autres thèmes tirés du menuet accompagnant

l'entrée d'Anne à la cour et qui sont traités isolément par la suite.



Le premier et le dernier ne sont rappelés qu'en deux passages de la partition.

C'est le second qui forme le dessin principal du grand duo du second acte, avec deux autres appartenant au rôle de Henry, que je n'ai pas cru devoir reproduire. Le premier est la phrase : *Si tu savais comme je t'aime,* le second, celle : *Tes doutes sont des blasphèmes.*

Je ne reviendrai plus sur le poème, dont on a pu reconnaître l'insuffisance d'après l'analyse minutieuse que j'ai donnée des scènes : il est bon cependant de signaler le vice capital du sujet. Henry VIII n'est pas le centre de la pièce, c'est Anne de Boleyn. C'est celle-ci qui, engagée avec Gomez par ses serments, rompt avec lui pour opérer la difficile conquête d'Henry VIII, en cédant seulement au prix de la couronne royale ; tout le drame consiste à laisser voir que l'intrigante joue sa tête, et comme ce n'est pas Catherine qui la démasque, comme ce n'est pas davantage Gomez, l'action, après avoir langui si longtemps, reste sans autre conclusion que la menace de Henry : la *hache désormais,* qui ne doit être, d'après l'histoire, suivie d'exécution que cinq ans plus tard, et pour cause d'adultère de la reine.

Quant à l'invention de la lettre, elle ne tient pas debout devant l'analyse des scènes. Si Henry VIII s'amourache d'une des dames d'honneur de sa femme sans savoir d'où elle sort, il n'a qu'à s'en prendre à lui de sa mésaventure, s'il apprend plus tard qu'il n'est pas le premier en date. Mais que dire de cette cour où personne n'a l'air de savoir ce qui

se passe ? Voilà un roi vraiment bien renseigné ! Surrey et Norfolk, qui jouent les confidents, sont de bien mauvais serviteurs : un mot de l'un ou de l'autre suffirait, dès le début, pour qu'il n'y eût plus de pièce possible. Le dernier paraît remplir l'office d'introducteur des ambassadeurs, puisque c'est lui qui présente Gomez au souverain, justement à la suite d'une longue conversation avec ce diplomate, au cours de laquelle l'Espagnol, sans lui avoir demandé le secret le moins du monde, lui a fait part de toutes ses aventures avec Anne de Boleyn. Et lors de sa première entrevue avec le roi, Gomez se garde bien de lui raconter ses affaires, même lorsque le monarque lui fait la politesse de lui parler de sa fiancée ; Gomez qui faisait si peu le mystérieux tout-à-l'heure devient muet tout d'un coup, et pourtant le roi constaste que c'est à la prière de cette fiancée inconnue que Catherine a demandé la nomination de Gomez, puis il ajoute, sans que l'ambassadeur se décide à compléter ces confidences : *Je ne sais rien de plus.*

Ce n'est pas tout : à la scène suivante, Catherine apprend la présentation d'Anne de Boleyn comme dame d'honneur et au lieu de dire tout simplement au roi : « C'est la fiancée de votre nouvel ambassadeur, » elle murmure en aparté : *Gardons à Don Gomez le secret de sa joie.* Mais ce n'est pas Anne de Boleyn qui trompe le roi ; c'est Gomez, c'est Catherine, ce sont Norfolk et Surrey ; c'est tout le monde !

Attendez encore : quand Anne fait son entrée, elle reste tout interdite en apercevant Gomez, et le roi, qui les a vus tressaillir, se hâte de s'expliquer à lui-même leur trouble en disant bonassement : *Vous vous reconnaissez, vous étant vus en France.* Et, par la suite, il va toujours trouver cet ambassadeur en quête de sa fiancée derrière les jupes de la favorite, sans que le moindre soupçon lui vienne. Mieux encore, c'est lorsqu'il commence à devenir plus méfiant et qu'il s'inquiète de retrouver cette fameuse lettre dont il avait parlé dès le début, c'est alors qu'il prend Gomez pour confident. Pour rendre cet imbroglio vraisemblable, les auteurs sont obligés de présenter Henry VIII comme le dernier des niais. Il lui suffirait d'une seconde de réflexion pour

comprendre que c'était précisément à Gomez que la lettre était adressée et qu'Anne était la fiancée de cet hidalgo au moment où il la lui enlevait par un royal caprice. Alors c'est lui qui devrait des excuses à l'ambassadeur, n'est-il pas vrai ?

Mais autour de cette sotte histoire, que de complications inutiles ! Pourquoi la mort de Buckingham, sinon pour amener dans le cœur d'Anne de Boleyn un sombre pressentiment au moment de la déclaration d'amour du monarque ? *Le billot... une hache... du sang* ! réplique la dame d'honneur épouvantée à la vision du destin qui l'attend. Quant au Légat, on a déjà coupé radicalement tout le tableau dans lequel apparaissait ce personnage, ce qui ne compromet nullement l'effet de la grande scène du Synode, car elle reste aussi éclatante, même à défaut d'excommunication et de schisme. La critique du livret peut donc se résumer ainsi : peu de vérité, beaucoup d'artifice. Ce n'est pas du tout ce qui convient à la musique dramatique moderne, toute au service de l'expression des sentiments et des passions humaines, tandis que les formules conventionnelles la rejettent vers les hors d'œuvre, les incidents oiseux et le morceau de concert.

Il y a eu, je le sais, de nombreux remaniements et le texte primitif avait écarté beaucoup d'incidents futiles pour se rapprocher davantage du drame de Shakespeare. Je ne sais pas si la pièce y gagnait; j'apprends seulement par un article de M. Joncières qu'elle débutait par une scène d'ivrognerie dans laquelle Henry roulait à terre, tandis qu'un personnage s'écriait : « Voilà donc le roi d'Angleterre ! » Le dénouement primitif était l'exécution d'Anne de Boleyn et le roi présentait Jane Seymour aux courtisans en leur disant : « Dès demain vous aurez une nouvelle reine. » Il y avait aussi un bouffon dans la pièce, plus une foule de belles choses. M. Gounod qui avait commencé à mettre le livret en musique et l'avait bientôt abandonné pour écrire le *Tribut de Zamora*, avait fait faire aux auteurs toutes sortes de changements; enfin il y a eu de nouveaux remaniements pendant les répétitions. Je crois donc que tout le monde a mis du sien là dedans, sauf Shakespeare.

Et cependant, il n'est que juste de reconnaître que ce poème est encore un des meilleurs qu'on ait eus à mettre en musique depuis Scribe, avec *Dimitri*, le *Roi de Lahore* et *Hamlet*. Que dirons-nous de tous les autres? Hélas!... Et dire que c'est le poème qui est l'essentiel dans le drame lyrique, le lièvre sans lequel il n'y a pas de civet possible!

III

Peu nous importe, maintenant que nous avons analysé l'ouvrage jusque dans ses plus petits détails, la question du procédé. Il faut nous rendre compte à présent du résultat obtenu. L'effet produit est très grand, j'ai pris soin de le constater : nous ne devons plus nous inquiéter que de déterminer à quelle place mérite d'être classé *Henry VIII* dans le théâtre contemporain et, ce qui nous intéresse tout spécialement, à quelle école il appartient. Si insuffisant que l'on ait voulu admettre le progrès, si timide qu'on ait considéré l'innovation, je ne pense pas qu'il faille jouer à l'intransigeance et opposer à une concession qui nous vient d'un des musiciens que nous avons toujours compté, malgré ses échappées anti-wagnériennes, parmi les progressistes, un inflexible *Tout ou rien* qui n'a jamais été une heureuse maxime, même en politique.

Ce n'est plus au procédé que je m'attache, mais à l'effet produit. Nous trouvons dans *Henry VIII* ce que nous cherchions inutilement depuis vingt ans dans les ouvrages nouveaux : la vérité de l'expression dans la musique dramatique, la peinture exacte des caractères, l'unité du style et la continuité du tissu musical. N'est-ce pas là tout ce que nous demandons?

Le poème, et c'est là le grand malheur, ne fournit pas toujours des situations dramatiques, et l'intrigue est vulgaire :

l'habileté du musicien ne suffit pas à effacer ce vice originel de l'ouvrage, et il est permis d'espérer que ces faiblesses éclaireront enfin nos compositeurs sur le danger auquel ils s'exposent en acceptant le premier livret venu. Mais la question est beaucoup moins du ressort de la critique musicale proprement dite que de la compétence du dramaturge. Assurément, il est peu de génies supérieurs qui puissent affronter la redoutable épreuve qui doit les révéler à la fois grands poètes et grands musiciens. Cependant, dans le drame lyrique, le compositeur ne peut servilement s'astreindre à l'affabulation d'une action puérile et vide telle que la proposera le librettiste : c'est lui qui sait d'après quelle loi de l'expression musicale l'art lyrique trouve son emploi, au théâtre, dans le commentaire et la traduction pathétique des mouvements du cœur qui sont invariables comme la nature humaine : la joie, la tristesse, la terreur, l'espérance, la haine, l'amour, la jalousie, le désespoir. C'est lui qui peut mesurer tout ce langage de la passion à la taille, ou du moins le conformer au caractère du personnage mis en scène, héros, tyran, traître, ingénu, donner le relief à la physionomie en présentant les types bien distincts, avec la faiblesse, la force, la grâce, l'ardeur, la sérénité, la sévérité ou la douceur. Et lorsqu'il s'agit de choisir, entre les faits de la vie humaine les plus propres à opposer les uns aux autres dans une action émouvante ces divers types et ces diverses passions, peu importe que la légende apporte le sujet ou que ce soit l'histoire, plus séduisante par la pompe des scènes qu'elle fournit, pourvu que tout soit subordonné au drame et que la logique des faits enchaîne les péripéties de l'action, pourvu que les incidents extérieurs et l'élément descriptif, auquel doit être réservé une part importante dans l'opéra, ne servent à nulle autre chose qu'à reposer l'auditeur et non à transformer le spectacle en concert ou en féerie.

Donc e musicien, dans le drame lyrique, reste le maître souverain, car c'est à lui qu'il appartient de construire les scènes au point de vue musical, quelle que soit l'inhabileté du dramaturge. Si mauvaise que soit une situation, si rebattu que soit un sujet, si vide que soit l'action, un compositeur de

génie peut atteindre, partout où la musique déploie toute sa puissance d'expression en parlant le langage de la passion humaine, les dernières limites de son art. En revanche, dès qu'il sacrifie la vérité à la convention et qu'il oublie le drame pour ne songer qu'au divertissement de l'auditeur et à la virtuosité de l'interprète, il cesse d'être artiste. L'inspiration qu'il déploie, quelque originale et élevée qu'elle soit, n'a plus d'autre objet que de mettre en scène le chanteur ou l'auteur lui même, en détruisant absolument l'illusion théâtrale.

Ce n'est pas ce reproche là que j'adresserai à Saint-Saëns, car je trouve d'un bout à l'autre d'*Henry VIII*, à part quelques passages qui peuvent disparaître sans inconvénient, la préoccupation constante de la vérité dramatique et de la justesse de l'expression. Deux personnages seuls sont effacés : don Gomez et Catherine d'Aragon. C'est à ceux là justement que la symphonie fournit peu de motifs typiques rappelant pendant la marche du drame leurs traits caractéristiques. Aussi je ne chercherai que dans les scènes où Anne de Boleyn et le Roi sont en présence la justification de mes observations et l'explication de la grande impression produite par la musique.

Si l'on se reporte à mon analyse des diverses scènes du premier acte, on trouvera tracés, dès le dialogue entre Gomez et Norfolk, les principaux motifs qui vont être rappelés pour caractériser la brutalité et le despotisme d'Henry VIII : un peu plus loin, celui qui s'appliquera à la favorite et d'autres qui seront également reproduits souvent dans tout l'ouvrage. Le système n'a rien de nouveau : ce n'est pas le moins du monde un procédé purement wagnérien, car Meyerbeer et Weber s'en étaient servis avant *Lohengrin*, et le premier compositeur qui ait employé ce merveilleux moyen d'expression avec toutes les ressources qu'il renferme n'est autre que Berlioz, dans l'Idée fixe de la *Symphonie fantastique*. Wagner, c'est en cela que consiste l'innovation chez lui, a simplement transporté le procédé à la scène, en traitant l'orchestre dans le drame musical comme Beethoven l'avait mis en œuvre dans la symphonie. La mélodie instrumentale, développée à l'aide de la plus puissante

polyphonie, devenait dès lors un thème dramatique dont le poète précisait dès le début la signification, et qui devait toute sa puissance expressive à l'union du langage musical avec la parole humaine.

Eh bien, Saint-Saëns se garde de suivre Wagner jusqu'au bout de ce système, et, au lieu de faire une symphonie dramatique, se borne à prendre les motifs typiques qu'il emploie à l'exemple du maître de Bayreuth, comme dessins d'accompagnement pendant le dialogue récité ; c'est tout le secret de son art, et loin de rien changer à la coupe traditionnelle de l'opéra, il la conserve en la rajeunissant par un procédé tout nouveau dans le drame lyrique français. Nous n'en trouvons en effet aucune trace, je ne dis pas dans *Françoise de Rimini* ou dans le *Tribut de Zamora*, œuvres des anciens qui ont passé l'âge des audaces et des tendances réformatrices, mais dans les drames lyriques français représentés depuis dix ans : Massenet, qui a divisé *Hérodiade* en scènes au lieu de garder la nomenclature usuelle des morceaux découpés, ne l'a fait ni dans ce remarquable ouvrage, ni dans le *Roi de Lahore* : Victorin Joncières, qui eût pu inaugurer une pareille tentative, s'étant toujours classé parmi les plus ardents et les plus progressistes de la jeune école, ne l'a fait ni dans *Dimitri*, ni dans la *Reine Berthe*. Je cherche encore : *Paul et Virginie* de Victor Massé ; le *Bravo* de Salvayre ; *Velléda* de Lenepveu ; je ne trouve nulle part aucune ébauche d'un système de ce genre, et je me garde d'aller plus loin et de demander s'il y a des idées de rupture avec les formes consacrées chez les compositeurs d'opéras comiques, eussent-ils le talent et l'autorité de Léo Delibes, de Paladilhe ou d'Ernest Guiraud. Enfin, ce qui est plus caractéristique encore, je n'aperçois pas dans *Etienne Marcel* ou dans *Samson et Dalila* une indication qui décèle le dessein de renouveler, à l'aide de procédés inusités en France, la coupe conventionnelle du drame lyrique. Je suis donc bien fondé à constater dans *Henry VIII* la première manifestation d'une tendance que je considère comme la plus heureuse et la plus féconde des innovations qui puissent être introduites dans le drame lyrique français. Il nous reste à examiner

quelle en est l'utilité et si Camille Saint-Saëns a tiré immédiatement tout le parti possible du procédé, c'est-à-dire s'il l'a appliqué avec l'intention de développer toutes les ressources qu'il contient.

Eh! bien, non, disons-le immédiatement; mais il a ouvert la voie et c'est immense. Et lorsqu'il a trouvé, dans des situations vraiment pathétiques, l'occasion la plus favorable pour traiter dramatiquement des motifs typiques, bien appropriés aux personnages et aux mouvements scéniques, il a obtenu des résultats très frappants; la scène entre Henry VIII et Anne de Boleyn, est celle de toutes qui justifie avec le plus d'évidence ces observations. Simple duo suivant la formule, dit-on. Non, mille fois non! Si imparfait que soit le procédé, il suffit à substituer une forme toute nouvelle à l'ancienne. C'est bien la vieille coupe, je l'accorde, mais en apparence seulement. L'antique accompagnement en accords plaqués, batteries, arpèges, n'existe plus; tout dans l'orchestre sert de commentaire au dialogue vocal. Il n'est pas un seul des motifs évoqués au cours du développement instrumental, pendant toute la première partie de la scène, qui n'ait sa signification spéciale, parfaitement indiquée. Et dans la dernière partie, c'est-à-dire dans l'ensemble qui succède au cantabile d'Henry, après des rappels de motifs bien typiques, soulignant l'offre du trône à la favorite, ce sont bien deux thèmes nouveaux, mais ils seront à leur tour rappelés souvent par la suite. Nous les retrouverons principalement dans le grand quatuor final, où ils formeront l'accompagnement de la dernière phrase d'amour dite à Anne de Boleyn en présence de Catherine répudiée, à sa dernière heure.

Je voudrais porter ainsi mon travail d'analyse sur toutes les scènes de la partition, pour expliquer de même en quoi consiste le progrès, l'innovation, et surtout pour définir l'impression qui est produite. J'avoue bien volontiers que c'est l'effet général qui est perçu par l'auditeur, attentif uniquement au mouvement de la scène, à la déclamation et au côté pathétique du dialogue, négligeant tous les détails de l'orchestration pour s'intéresser principalement à la mélo-

die vocale. Que tout ce travail polyphonique lui échappe et qu'il ait besoin pour en comprendre le sens, non-seulement de se reporter à la partition, mais même de l'étudier avec beaucoup de patience, n'en reste-t-il pas moins démontré que l'effet est très grand, même si le public n'est pas en mesure d'analyser ses sensations pour se rendre compte des moyens employés?

***

Indépendamment d'un avantage aussi précieux, que ce procédé permet d'obtenir, il est un résultat non moins important que la vérité de l'expression dans le drame lyrique, et qui est réalisé du même coup : c'est l'unité du style. Chaque personnage fournissant à l'orchestre un ou plusieurs thèmes particuliers, toutes les combinaisons de ces motifs, dans la trame symphonique, forment un dessin général dont la variété est indéfinie dans le détail, mais dont l'unité est parfaite.

Et voyez, par là même, quelle ressource inappréciable pour le compositeur, s'il veut exposer de la manière la plus saisissante, sans forcer l'attention de l'auditeur, ce que Wagner a dénommé les *motifs intérieurs* de l'action, c'est-à-dire évoquer le sentiment intime du personnage au milieu des situations qui mettent en jeu les passions les plus opposées!

Ce n'est pas sous ce rapport-là qu'il faut féliciter Saint-Saëns d'avoir appliqué un système en le poussant jusqu'à ses dernières conséquences ; c'est seulement là une première tentative, et elle est des plus réservées; j'ai dit pour quelles raisons, et il n'est pas possible de ne pas en tenir compte. Mais le plus sérieux des effets qu'il ait réalisés, dès aujourd'hui, est le relief vigoureusement accusé du caractère et de la physionomie de chacun de ses personnages. Tous sont dessinés avec tant de vérité et leurs types divers sont si nettement tranchés, qu'on a cru pouvoir faire observer qu'ils avaient chacun un chant ou plutôt une manière de chanter différents. Précisément, c'est ce qui n'est point exact. Les

variations de la sonorité, les changements incessants du dessin instrumental qui renouvellent l'accompagnement chaque fois que la situation l'exige, donnent à la déclamation ou au chant des accents toujours divers. Le mélange de la voix de l'orchestre avec celle du chanteur, l'intonation toute différente que la note vocale reçoit, suivant les mouvements du rhythme et de l'harmonie, suivant le timbre des instruments qui s'associent à elle, et le sens de la phrase qu'ils exposent en même temps, tout cela forme un élément de variété qui peut être développé à l'infini pour conserver au chant son caractère expressif, sans qu'il soit besoin de trouver un genre de déclamation particulier pour chaque personnage. Autrement, il faudrait supposer que les uns ont une préférence pour les rhythmes précipités, tandis que d'autres se plaisent à la lenteur et à la solennité du débit, ou bien que les uns choisissent les registres graves, les autres les registres aigus, ou encore que la mélodie suit pour chacun d'eux une progression différente en leur laissant les intervalles les plus divers, l'un préférant les mouvements de quinte, l'autre ceux de quarte, tel autre ceux de septième, ou bien encore ne franchissant les limites de la seconde que par petits soubresauts de tierce. Tout cela serait de l'enfantillage, ainsi que la reproduction constante de phrases d'orchestre invariables avec les mêmes instruments, différant seulement suivant les personnages. Du temps de Lully cela se passait à peu près ainsi : les violons allaient avec l'un, les flûtes avec l'autre, les théorbes avec celui-ci, les violes avec celui-là. Mais c'est l'enfance de l'art, car nous sommes aussi loin ici du drame lyrique moderne que la Neuvième Symphonie l'est du déchant du quatorzième siècle. Nous regardons en avant et non en arrière, et nous cherchons à émanciper la musique dramatique en la dégageant des formules et des conventions. Ce n'est pas à cette heure, en présence de moyens d'expression nouveaux et inattendus, que nous voudrions la voir s'enfermer dans un système qui serait funeste s'il était appliqué inintelligemment et sans discernement. Nous ne faisons même qu'entrevoir les ressources merveilleuses que pourra fournir à nos compositeurs un

procédé à l'aide duquel peuvent être renouvelés, de fond en comble, la forme et le style du drame lyrique, et cela sans qu'il soit besoin d'imiter l'opéra wagnérien, ni de donner un maître étranger pour chef à l'école française. Je vois tout cela dans le timide essai d'un compositeur français, et je n'en applaudis pas moins chaleureusement, parce que la voie où il marche est celle du progrès et non celle de la routine. Je ne vois plus le passé, j'envisage l'avenir.

***

En m'attachant spécialement à la filière des motifs conducteurs et à leur rôle dans le commentaire instrumental des scènes, j'ai dû surtout étudier l'orchestre, qui n'est pas encore la symphonie, mais qui n'est déjà plus l'accompagnement : c'était là en effet, et non dans le style mélodique, que j'avais à signaler l'innovation. Encore ai-je dû reconnaître que, si curieux et si intéressant que fût le jeu polyphonique, l'auteur n'avait pas tiré tout le parti qu'il pouvait d'un des procédés les plus heureux qui aient été trouvés pour accroître la puissance du langage musical et réaliser la vérité de l'expression dans le drame lyrique. Tout n'est pas dit parce que l'on remplace des accords par des dessins d'orchestre : pour que le progrès soit sérieux, il faut que les thèmes dramatiques soient rigoureusement appropriés à leur destination, sans quoi ce n'est qu'une combinaison plus ou moins ingénieuse. Il faut en outre qu'ils s'adaptent presque mathématiquement au dialogue récité, de manière que le mouvement de la scène soit le véritable fil conducteur et que tout se tienne et fasse corps, les personnages, le chant et l'orchestre.

Il est inutile, on le voit, de détruire les formes traditionnelles pour obtenir ce résultat : il suffit de suivre obstinément le texte, de s'attacher avant tout à la traduction exacte des sentiments retracés ou évoqués par le poète et qui sont l'élément dramatique par excellence. Aussi les motifs que le musicien a besoin de rappeler et qui commentent la pensée

du personnage doivent posséder par eux-mêmes une signification parfaitement précise. C'est justement ce qui manque dans *Henry VIII* ; les exemples que j'ai donnés prouvent que Saint-Saëns ne leur a attribué qu'un sens conventionnel, et c'est là le vice radical du système. On ne définit pas la cruauté et la fourberie d'un despote avec trois fragments d'un dialogue confié à deux comparses qui se chargent de dépeindre le personnage à l'avance, surtout quand ces trois membres de phrase sont aussi peu caractéristiques. De même l'idée d'une lettre compromettante n'a aucun rapport avec un trémolo d'orchestre ; un divorce royal est une affaire toute spéciale qui ne s'exprime ni par des accords, ni par des traits chromatiques ; bref, le motif conducteur, si l'on veut se servir utilement de ce procédé, doit être réellement, selon sa définition même, une mélodie-type et non une formule de convention comme un signe algébrique.

Assurément les facultés originales de Saint-Saëns, son talent puissant de symphoniste et son habileté dans l'art polyphonique n'ont pas développé en lui des aptitudes spéciales du côté de l'invention mélodique, et vous avez vu que, de son propre aveu, ce n'est ni vers la recherche de la mélodie vocale, ni vers celle de la distinction qu'il a porté ses efforts. Enfin, il a une prédilection fatale pour les phrases courtes et peu accentuées, les plus propres à lui fournir des motifs à combinaisons rhythmiques et harmoniques et un travail de contrepoint d'une variété indéfinie. Il est encore un détail à noter, et c'est là que nous constaterons quelle est la mesure précise des qualités de Saint-Saëns comme compositeur dramatique. Je veux parler de son style mélodique, et cette fois je ne m'occupe plus de la phraséologie instrumentale, mais du chant vocal proprement dit.

Ici nous avons un critérium infaillible pour apprécier le génie dramatique du musicien. Si nous trouvons le sens des paroles sacrifié à la tournure de la phrase, nous saurons si le compositeur a été entraîné par la tyrannie des formules à sacrifier le texte à l'effet purement musical. En revanche, si la déclamation des paroles est convenablement observée, nous reconnaîtrons que le chant n'est écrit que pour accom-

pagner le texte et ne peut s'adapter à d'autres vers sans que l'expression soit faussée et pervertie.

Or, c'est bien ce qui caractérise le style d'*Henry VIII*. On ne peut, sauf quelques exceptions, et elles sont peu importantes, séparer la musique des paroles : il est impossible d'isoler la mélodie vocale et de lui attribuer une expression indépendante, c'est-à-dire de lui trouver une valeur intrinsèque comme phrase musicale. Certainement, il y a des fautes d'accentuation : cependant le point essentiel est de constater que le chant est exclusivement destiné, dans *Henry VIII*, à la traduction du texte.

A présent, faisons deux parts : le dialogue récité, où il est nécessaire d'examiner seulement si la déclamation des paroles est observée, et le chant accompagné, où la mélodie dramatique doit atteindre sa plus haute puissance expressive. Dans la première, nous avons le style ordinaire du récitatif : c'est le travail instrumental, tel que je l'ai étudié déjà, qui forme le commentaire intéressant du dialogue vocal, et toute l'attention se porte de ce côté ; dans la seconde, l'orchestre s'efface davantage et la mélodie pathétique règne en souveraine sur la scène.

Eh bien ! c'est cette mélodie-là que je trouve tout à fait supérieure chez Saint-Saëns, et l'effet est d'autant plus grand que l'auteur sait à merveille se garder de lui donner toute la place au détriment de l'intérêt dramatique. Il la laisse trôner là où elle peut revêtir ses plus brillants atours sans retarder l'action et sans compromettre la vraisemblance théâtrale. Aussi tranche-t-elle peut-être un peu trop sur le récitatif simple, et, pour ma part, je préférerais de beaucoup que la démarcation fût moins absolue. Mais qu'importe, après tout ? La seule objection sérieuse à présenter est que ce changement perpétuel de style peut rappeler de trop près la coupe ordinaire des morceaux d'opéra, et ce n'est pas cet inconvénient qui me frappe, si la vérité de l'expression n'est méconnue nulle part. Je ne suis donc pas choqué de ces changements de ton, surtout lorsque je vois s'épanouir avec toute son ampleur le chant pathétique dans une mélodie pénétrante, imposante et émouvante. Que ce soit le cantabile,

l'arioso ou l'air d'après l'ancienne formule, c'est toujours la vraie mélodie dramatique : l'essentiel est qu'elle soit à sa place. Elle y est : c'est tout ce que je demandais.

Je puis donc essayer de décomposer cette mélodie au point de vue musical pour analyser le résultat obtenu, si je trouve l'expression correcte et vraiment puissante. C'est à ce point de vue que j'admire sans réserve la romance de Gomez, l'air d'Henry au premier acte et les trois motifs du duo du second acte qui produisent toujours un si grand effet à la scène. Et ces morceaux conservent néanmoins un caractère parfaitement original : ce sont ces mélodies-là qui dénotent le plus clairement le tempérament personnel du compositeur, bien que l'on ait cité, tout à fait à tort, selon moi, Gounod et Verdi : en tous cas ce ne serait pas un rapprochement déshonorant.

Le mouvement me paraît un peu précipité, pour la première mélodie de Gomez : *la beauté que je sers*. C'est un cantabile d'une grâce toute chevaleresque et d'une grande fraîcheur, bien dans le ton de la scène ; c'est un air coupé sur le modèle le plus classique et divisé en deux strophes ; mais il n'y a pas une faute d'accentuation,et l'effet est d'autant plus heureux que, dès le début, le musicien a pu conquérir les suffrages des auditeurs les plus prévenus contre lui. Je regrette seulement que la conclusion se prolonge par un ensemble à deux voix parfaitement inutile et sans aucune valeur musicale. C'est huit mesures de trop, voilà tout. L'*allegro non troppo* devrait prendre juste à la fin de la seconde strophe (ou couplet si vous voulez). De même un peu plus loin pour un court fragment concertant à deux voix, qui devrait disparaître entièrement, car il ne signifie rien et allonge cette scène, sans intérêt et sans profit pour l'auditeur. Si l'on veut faire la coupure, elle est tout indiquée.

Rien ne me séduit plus délicieusement, en revanche, que le *larghetto* de Henry, d'autant mieux que cette scène n'est traversée par aucune reprise en duo : je trouve cet arioso admirablement en situation et, de plus, d'un tour archaïque bien caractérisé. On dirait quelque madrigal du temps ; rien n'y manque, le style d'imitation sur la phrase *Espérer et*

craindre à la fois, la cadence plagale de la conclusion, et jusqu'à cette suspension du violon solo sur la dominante, au début et à la rentrée, laissant l'oreille incertaine entre le majeur et le mineur.

Une petite remarque, en passant : Saint-Saëns a repris, pour allonger la période avant le retour du premier motif, des vers d'une strophe précédente au lieu des derniers, ce qui fait un affreux gâchis de rimes, *soi-même*, *lois*, *évite*, *ne veut plus*. Et surtout pourquoi encore ces quatre mesures de remplissage qu'il est si facile de raturer d'un trait de plume sans rien changer au mouvement du morceau ?

Je ne trouve rien à critiquer sous ce rapport dans l'air de Gomez qui ouvre le deuxième acte. La mélodie pathétique s'y enchaîne étroitement avec la déclamation du vers aussi bien qu'avec le motif principal, qui reste toujours soutenu par l'accompagnement lors même que la voix l'abandonne. Voilà comment, à mon avis, devrait être traité tout le chant : c'est du style pathétique le plus élevé. Il y a, il est vrai, la reprise du premier motif à la fin de l'air, et ce système, qui rappelle trop la formule, devrait être évité autant que possible. Il est bien évident que, dans ce morceau, c'est la tyrannie de la coupe qui a forcé la main au musicien, car le chant vient succéder beaucoup trop tôt au style du récitatif : c'est pour continuer la première phrase et non pour changer de ton que Gomez énonce un fait qui n'a rien de commun avec le cri du cœur traduit par une mélodie dramatique :

Elle est ici, près de ce roi
Qui déserte la ville à l'heure
Où la peste y sème l'effroi,
Tandis que la reine y demeure.

Ceci n'est que du récit pur et simple ; Saint-Saëns, pour corser le développement de son thème, est obligé de reprendre encore les trois premiers vers après avoir mené la mélodie jusqu'au quatrième sans trouver la conclusion préparée par une habile progression, mais le motif pathétique ne devrait commencer qu'aux vers suivants :

Ah ! je veux pour guérir ma raison
Qu'affole sa beauté cruelle,

Savoir ce qu'elle porte en elle
D'infamie et de trahison.

La partie du chant qui traduit ces quatre vers est d'un accent très profond et se déclame presque sans accompagnement : justement c'est ce fragment qui sera laissé de côté lors de la reprise de cette partie du morceau, et c'est dommage, car c'est l'expression de ce sentiment là qui domine tout, les quatre premiers vers ne nous apportant qu'une explication des incidents matériels, pour établir la situation des personnages au début de l'acte. Et je gage bien que personne n'y fait attention.

De même dans la partie intermédiaire du morceau. C'est toujours le style pathétique, mais il y a un peu trop d'artifice dans les trois modulations successives qui aboutissent à la rentrée dans le ton initial et à la reprise du premier thème : observez aussi que c'est bien le second quatrain et non le premier qui est redit, ce qui vous prouve que c'est bien la note de ces vers là qui détermine le caractère général du morceau.

Je ne vais pas m'arrêter aussi minutieusement à toutes les mélodies de la partition : nous n'en finirions pas. Encore je ne m'occupe que des mélodies qui ne se rattachent point au développement des *motifs conducteurs*, et je prends exclusivement ici l'air pathétique conforme à la tradition, qui peut, à la rigueur, être découpé et isolé de la scène. L'arioso du roi et le second air de Gomez sont de cette catégorie. Il n'en est pas de même de l'air d'Anne, construit tout entier sur les motifs traités dans le grand duo qui le précède, aussi je le laisse de côté.

Ce que je veux surtout louer, c'est l'abondance et la variété étonnante de la mélodie en même temps que son caractère expressif et la justesse de l'accent. Les mélodies, dans les deux airs que je viens d'étudier, sont bien typiques sous ce rapport, et j'y trouve la confirmation de mes appréciations sur les traits dominants du talent de Saint-Saëns : les phrases sont toujours courtes, et, même lorsqu'elles ne sont pas décomposées dans tous leurs éléments par le musicien, vous pouvez, en les considérant de près, détailler tous les membres

d'une même phrase qui pourraient être distraits pour lui fournir de nouveaux thèmes s'il le jugeait convenable. C'est très curieux. Il y a là l'indice d'une grande facilité mélodique, et sous ce rapport, le dernier de ces morceaux est un des plus riches de l'ouvrage : il contient jusqu'à cinq mélodies différentes. Seulement, sauf celle du premier quatrain, toutes ne se présentent qu'à l'état de fragments, je pourrais dire d'ébauches. Elles sont pourtant très appréciables comme structure et d'un caractère expressif très juste et assez puissant.

Que de motifs simplement esquissés je puis citer encore dans les autres morceaux, ceux que le compositeur a jetés au courant de l'inspiration sans leur donner le développement qu'il eût poursuivi, si le mouvement de la scène ne l'eût emporté ! De ce nombre est le gracieux motif à deux voix exposé dans le duo de cet acte :

Ah ! ne me reste pas farouche.

C'est ravissant; mais la grande phrase en *la*, *De ton regard*, vient subitement arrêter le développement, et c'est bien dommage, si l'on ne prend que l'idée purement musicale. Heureusement l'admirable mélodie du roi et l'ensemble final avec ses élans de passion sont là pour diminuer nos regrets. Citons avant de laisser là cette belle page une autre phrase ébauchée à deux reprises, *Refuseras-tu donc*, qui nous montre toujours ce luxe mélodique vraiment bien voisin de la prodigalité.

***

Je veux terminer ce court aperçu du style pathétique dans *Henry VIII* par quelques observations sur les scènes que j'ai laissées pour la fin, car elles sont, à mes yeux, supérieurement traitées : celles qui se rattachent au rôle de Catherine.

Et cependant, c'est dans celles-là que cette richesse mélodie dont je fais honneur à Saint-Saëns est moins apparente. Le motif qui annonce Catherine, dans la scène V du premier

acte, est peu caractéristique ; mais comme l'accent est juste dans toute la première partie du dialogue et le ton exactement approprié à la situation ! Plus loin, lorsqu'elle demande la grâce de Buckingham, quelle chaleur dans le cri de pitié qu'elle adresse à son royal époux. Et notez bien que c'est un morceau d'une structure irréprochable d'après la vieille coupe : c'est un mouvement purement musical qui emporte toute la scène dans l'*allegro non troppo*, et qui l'entraînera encore à la reprise du même mouvement lorsque Catherine, atterrée par la menace du divorce suspendue sur sa tête, tremble non plus pour Buckingham mais pour elle-même. Ici, tout le rôle de Catherine, et jusqu'aux vocalises qui peuvent correspondre à une sorte d'étranglement de la voix sont d'un accent profondément tragique. Ce serait parfait, si les librettistes avaient prêté, dans une telle situation, à Henry VIII, un langage moins mirlitonesque :

> Du triste hymen qui nous rassemble,
> L'amour d'Anne sera vainqueur.

Je sais bien que c'est écrit pour être calqué sur les deux vers de la reine, qui sont de même acabit :

> Du saint hymen qui nous rassemble
> Un amour coupable est vainqueur.

Mais le chant doit sauver tout cela, paraît-il, conformément au précepte fameux : *ce qui est trop sot pour être dit, on le chante.*

Ce qui défie toute critique, en revanche, c'est la scène entre Anne et Catherine, au second acte. La première partie, l'apostrophe dédaigneuse de la reine à sa rivale, est d'un accent superbe : de même toute la suite, dialoguée sur deux beaux motifs en *ré bémol*, tantôt au chant, tantôt à l'accompagnement. Lorsque la favorite a répondu à son tour par la menace, après un dialogue assez vif, le mouvement et le ton plus majestueux du début sont repris pour la fière sortie de Catherine; c'est, sauf de légères variantes consistant en suppressions de quelques mesures, la reprise du premier thème. Cela se comprend, car c'est à peu près la même apostrophe qu'elle adresse à sa rivale: seulement cette fois

la reine a été insultée en face. Ici, comme dans la scène du Synode, le chant de Catherine est d'une parfaite justesse d'accent et d'un sentiment réellement profond.

Le rôle de la reine se soutient toujours à cette hauteur et la mélodie devenue large, s'épanouit en longues périodes, mouvementée par des suspensions douloureuses ou de tragiques progressions. Les murmures sympathiques du chœur augmentent encore l'effet de ce chant pathétique dans le grand ensemble du Synode; et cependant, pour la troisième fois, c'est la reprise d'un motif qui revient comme conclusion après une partie intermédiaire, tout comme dans un morceau de facture. Cette préoccupation de la forme purement musicale disparaît heureusement dans l'appel à la postérité que Catherine jette en réponse à la proclamation de la sentence de divorce, et où le chant ne se déroule plus sur une période arrondie. C'est encore là un exemple parfait de ce chant pathétique rigoureusement modelé sur l'accentuation du vers que je voudrais voir plus généralement, sinon définitivement, substitué à la déclamation monotone et terne du récitatif. Il y a un style tout nouveau à introduire dans le drame lyrique pour la mélodie dramatique : si l'on veut en chercher le modèle, je me contenterais volontiers de celui-là.

C'est justement entre ces deux formes, la phrase à périodes et le chant pathétique sans formules arrondies, que paraît osciller la belle mélodie de Catherine au dernier acte. Il y a là non pas un air proprement dit, mais une suite de mélodies bien distinctes les unes des autres : *Je ne te reverrai jamais*, commence la première; *Ah! garde à ma mémoire*, la seconde; *Dans cette brumeuse Angleterre*, la troisième; *Comme un soldat vaincu* pourrait en commencer une autre, mais les premiers motifs reparaissent presque aussitôt, pour conclure, comme s'il était impossible d'écrire une scène ou un air qui ne soit pas un morceau en trois parties. Il suffit pourtant que le chant ait un caractère constant de corrélation étroite avec les paroles et que l'expression soit aussi douloureuse que l'exige la plainte suprême de la reine répudiée. Pourquoi donc cette préoccupation acharnée des reprises et des conclusions qui allongent sans cesse des scènes si bien

conduites au point de vue de l'intérêt pathétique et de la vérité du sentiment? La formule et la tradition sont-elles si tyranniques, ou sont-ce les chanteurs?

Observez, en revanche, à quel point toutes ces préoccupations disparaissent chez le musicien dès qu'il modèle exclusivement la coupe de ses scènes sur les incidents du dialogue: ce n'est plus un morceau, cette scène finale entre Anne et Catherine, où l'accent est si dramatique: ce n'étaient pas non plus des morceaux, les scènes entre Anne et Gomez, au second acte et au quatrième, et la deuxième scène entre Anne et le roi, au troisième acte, disparue avec la suppression complète du premier tableau. On y trouvait encore la scène entre le Légat et Henry VIII, admirablement conduite aussi, et où il n'y avait ni reprise ni intermède, ni strette ni coda. Et cependant, la mélodie était-elle moins abondante, moins expressive, moins pure de forme dans ces scènes-là que dans toutes celles que je viens d'étudier?

Hélas! le moment serait-il encore éloigné où, pour comprendre qu'une mélodie est belle et inspirée, le public a besoin de l'entendre deux fois de suite... et même plus?

***

J'ai commencé par l'éloge: c'est par la critique que je vais terminer. Je regretterais profondément qu'elle effaçât l'éloge, pourtant je dois à la vérité d'avouer qu'elle le détruit beaucoup. Ce que je reproche à *Henry VIII*, c'est précisément d'être en contradiction avec le système qu'il paraît vouloir inaugurer. Je ne le considère que comme un essai, mais c'est déjà un bien rare mérite que de marcher le premier dans une voie qui n'a pas encore été explorée. Or, il faut se garder des tâtonnements et de l'indécision, et pour que la réforme soit sérieuse et utile, elle doit être complète. Le juste milieu est tout ce qu'il y a de plus dangereux, car il rappelle exactement la position du cavalier entre deux selles ou celle de l'âne de Buridan. En outre, on ne satisfait personne avec des demi-mesures et l'on s'expose a être désavoué à la fois par ceux qu'on veut ménager d'un côté ou de l'autre et qui se

croient également trahis. Pour tout le monde, c'est le métier de dupe, mais c'est l'auteur qui sera toujours la victime. Il doit donc choisir, marchant résolument de l'avant et disant adieu au passé, ou reculant sans feinte, passant même à l'ennemi et tirant sur ses propres troupes s'il renie ouvertement son drapeau.

Parlons d'abord du chant. J'ai demandé à Saint-Saëns de faire moins souvent déclamer le dialogue ou le récit : le procédé qu'il emploie pourrait à merveille s'adapter à une mélodie expressive, dite par les voix au-dessus du travail symphonique qui développe les thèmes dramatiques et ce serait beaucoup mieux. Ainsi, dans le duo que j'ai étudié de si près, c'est sur le ton le plus calme que les personnages s'adressent les paroles suivantes, scandées presque uniformément sur le rhythme de l'alexandrin classique :

HENRY

.... Pourquoi donc alors te montrer fille ingrate
Heureuse des honneurs où mon amour éclate ?

ANNE

Vous osez demander pourquoi ?
C'est pour laver la flétrissure
Qu'à mon nom, jadis plein d'honneur,
Mit le triste amour de ma sœur.

Le chant est si peu accentué conformément au sens du texte et au sentiment exprimé que l'on pourrait aisément changer ici les paroles sans que le mouvement de la scène fût modifié.

De même, lorsque dans l'ensemble final de ce duo, les deux voix s'unissent sur les mots *Aimons-nous,* c'est précisément par une progression mélodique absolument pareille à celle de la romance de Gomez d'où a été tiré le motif appliqué à ce dernier personnage.

Bien plus, c'est sur un fragment développé dans l'accompagnement de l'air d'Anne de Boleyn que Henry lui adresse à l'acte suivant les mots : *Je promets à vos vœux la victoire prochaine* (page 253), phrase sur laquelle il lui avait adressé sa déclaration : *L'humble esclave de ta beauté* (page 157).

Dans cette façon d'accentuer la déclamation, les confusions entre les personnages sont incessantes, et je préfererais de beaucoup la mélodie expressive substituée partout au débit incolore du récitatif, libre ou accompagné.

Mais c'est là une forme de style dramatique toute différente et qui n'a encore été employée, je le reconnais, que par Richard Wagner. C'est toute une révolution dans le drame lyrique qu'il faudra pour en venir à cette rupture définitive avec la tradition et ce n'est pas ce que je demande à Saint-Saëns.

Il est bon cependant de faire remarquer que la déclamation n'est pas toujours juste, même lorsque le chant arrive au style pathétique le plus élevé. Par exemple, la mélodie de Catherine, au dernier acte, est une des plus expressives de tout l'ouvrage et l'accent est profondément émouvant. Mais il est clair que la répétition du même membre de phrase, tout au début, sur deux vers qui ont un sens bien distinct l'un de l'autre, ne peut convenir en aucune façon à la traduction du texte :

Je ne te rever*rai* | jamais
O douce terre où *je* | suis née

L'incorrection est d'autant plus choquante que l'accent tombe au second vers sur le *je*, syllabe muette, qui reste en suspens sur la césure. Aux deux vers qui suivent, l'erreur est corrigée, car l'accentuation eût été bien dure en tombant sur la première syllabe du dernier mot, et le vers est scandé à la cinquième syllabe au lieu de la sixième :

Au destin qui m'a | condamnée

Autrement, l'auditeur eût entendu :

Au destin qui Mâcon | damnée

Enfin, le dernier vers ne reçoit plus d'accent du tout à la césure, et au lieu de reprendre la mélodie, qui eût produit :

Sans révolte, je me | soumets.

c'est-à-dire trois muettes de suite, le vers est coupé à la

virgule et c'est sur une pause de la voix que l'accompagnement scande seul la mélodie.

Je pourrais constater plusieurs petites incorrections dans l'accentuation, notamment dans le duo de Catherine et du Roi au premier acte, où revient souvent un vers mal coupé par le chant :

Cependant vous | m'aviez promis

Ce sont là fautes légères et je n'insiste pas. J'aime mieux terminer ces critiques de détail par l'étude rapide du grand quatuor final. Ce morceau capital de la partition est une des plus belles pages de musique dramatique qui aient été écrites. Eh bien, si grand que soit l'effet de cette admirable scène, l'ensemble n'a aucun sens, je regrette de le dire, au point de vue de la traduction des paroles.

Ce n'est pas malaisé à démontrer.

Après la première strophe, en effet, vient une courte modulation qui conclut par une rentrée sur la dominante et la reprise de la mélodie de Henry. Eh bien, cette modulation s'accomplit par la répétition d'une phrase syncopée proposée deux fois par le roi sur les mots :

Ils disent notre amour immense
Et le bonheur qui recommence.

Catherine la reprend seule, en disant :

O Dieu conseille moi !

Puis Gomez et Anne, à l'unisson, la conduisent en guise de rentrée au ton principal, mais chacun sur un vers différent.

Ensemble :

ANNE

O Dieu protège-moi !

GOMEZ

Que va faire le roi ?

Plus loin, c'est à l'unisson que Gomez et Catherine reprennent leurs deux vers, cette fois sur une magnifique progression chromatique au-dessus de la mélodie de Henry.

C'est un effet musical d'une rare puissance, mais si vous analysez le détail vous trouvez encore un véritable contre-sens.

Il en est de même pour tout le reste du morceau ; car, en l'étudiant ainsi, il ne resterait pas une seule mesure debout. Voici le mode mineur qui survient après la deuxième strophe du Roi : Catherine propose le nouveau thème sur les mots : *O torture, suprême outrage* !

La même phrase est répétée sur les mêmes mots par Gomez, ce qui est admissible, du reste. Mais voici tout de suite la confusion qui se produit ; les voix d'Anne et de Gomez se répondent sur un dessin traité en imitation, et qui n'est autre que le dernier fragment de la mélodie du Roi sur les mots : *Je n'ai jamais aimé que toi.* C'est sur cette phrase que Gomez dit :

L'injure a brisé son courage
Va-t-elle parler ?

tandis qu'Anne s'écrie :

En voyant fléchir son courage
Je me sens mourir.

Attendez encore : pour arriver à la péroraison finale, le musicien reprend à présent sur ce nouveau texte la phrase syncopée sur laquelle il avait établi tout à l'heure la modulation aboutissant à la reprise de la mélodie du Roi, et les personnages se repassent l'un à l'autre ce même fragment, non-seulement sur des vers différents, mais sur d'autres vers que ceux sur lesquels ils l'avaient chanté dans la première partie du morceau. Enfin les voix se réunissent lorsque Catherine l'expose la dernière, par deux fois, sur une progression superbe, et l'explosion du *tutti* final conclut en trois mesures seulement sur un ensemble à quatre parties concertantes, avec toute la sonorité de la pleine voix des chanteurs. En d'autres termes, c'est un grand quatuor à l'italienne où le chant est expressif mais complètement indépendant du texte. C'est une admirable page et dont l'effet est irrésistible, mais ce n'est plus le style du drame lyrique, c'est simplement le style de l'opéra.

Je le dis franchement, cela m'est absolument égal : tout cela peut être absurde si l'on ne regarde que le détail, mais toute une salle est émerveillée, haletante, secouée d'émotion chaque soir, à l'audition de cette belle page, et je n'ai pas été moins entraîné que tout le monde. Cela prouve simplement que tout n'est pas à condamner dans l'ancien système, et ce que nous pouvons demander au compositeur c'est qu'il ne nous choque pas trop par les contre-sens en subordonnant l'expression particulière à l'impression de l'ensemble et en traitant les voix comme de simples parties intermédiaires. Toutes les fois qu'on se sent ému au théâtre, on ne peut analyser son émotion et on admire un art qui vous subjugue sans savoir quelle est la nature des moyens employés.

Saint-Saëns peut alléguer que le morceau reste très dramatique, la situation étant devenue tellement terrible que les personnages ne parlent plus que par une sorte de cri tragique, sans savoir même ce qu'ils disent; que leur torture étant produite par le roi, il est tout simple que ce soit la phrase syncopée qu'il propose qui soit le motif principal du développement, le thème général exigé par une péripétie aussi tragique; il peut dire encore que tout est sacrifié en vue d'un ensemble profondément pathétique, où le détail devient accessoire. Je ne demande pas tant de raisons, bonnes ou mauvaises : je juge l'effet ou plutôt je le subis. Mais si l'on me parle du quatuor de *Rigoletto*, je ferai remarquer à quel point les quatre motifs combinés en vue de l'ensemble et bien distincts les uns des autres, ont conservé leur caractère d'expression exacte du sentiment particulier de chaque personnage. Il y aurait à cet égard une comparaison bien intéressante à faire entre les deux morceaux, et sous tous les rapports je pense que Verdi conserverait la première place. Mais rien ne serait plus inopportun que ce rapprochement, car, quelle que soit la valeur d'un des plus merveilleux chefs-d'œuvre qui fassent honneur à l'école italienne, ce n'est pas de ce côté là que je cherche des modèles pour Saint-Saëns ni pour la jeune école française.

Du reste, l'étude détaillée de la partition suffit pour disculper l'auteur du crime de haute trahison, si l'accusation peut être admise. Avant d'arriver à la discussion des critiques qui ont été dirigées d'un côté ou de l'autre contre *Henry VIII*, j'ai à conclure pour ma part : ce que je reproche à Saint-Saëns, c'est de n'avoir pas présenté ses motifs typiques avec une vigueur assez grande, de telle sorte qu'ils pussent être partout saisissables, même en devenant de simples dessins d'accompagnement. Il me faudrait un Henry VIII marqué d'un trait farouche, évoquant un personnage brutal et violent, une Anne de Boleyn signalée par un autre dessin que cette phrase d'allure plutôt gracieuse que perfide qui ne me donne pas l'idée de ce travail tortueux accompli par la favorite pour prendre la place de la Reine ; je voudrais un motif plus solennel que ces huit mesures en rondes, pour peindre la majesté royale à l'entrée en scène d'Henry VIII, afin que les arpèges rappelant ce dessin me traduisent éloquemment l'éblouissement d'Anne de Boleyn, lorsqu'elle s'écrie, au moment où elle triomphe : *Reine, je serai Reine*; je demanderai enfin à ces trois fragments du menuet qui avait accompagné l'arrivée d'Anne à la cour, un tour bien saisissable pour que je les reconnaisse dans les arabesques de l'orchestre, à travers tout le second acte ; je m'inquiéterai enfin de ne rencontrer aucune phrase autre que le motif du divorce, comme j'ai cru pouvoir l'appeler, pour m'aider à concevoir le personnage de Catherine, car ce dessin sinueux et orageux ne me révèle pas autre chose que le désir du Roi de sacrifier sa première femme pour convoler en secondes noces avec la favorite, et, à part un rhythme saccadé à l'accompagnement sur un chant assez large de la Reine au second acte, je ne trouve pour définir Catherine dans l'ouvrage qu'un court membre de phrase extrait de la scène où elle avait intercédé pour sauver Buckingham.

Je puis donc déclarer, sans passer ne revue les nombreux thèmes que le musicien m'a proposés, qu'il s'est borné à indiquer un procédé, ou plutôt à l'essayer; mais cela n'enlève pas à l'innovation le mérite bien digne d'éloges dont je tiens à faire honneur à Saint-Saëns. Qu'on me dise à présent qu'il

n'a pas détruit ni même abandonné la vieille coupe, que le morceau n'est qu'intercalé dans la scène et peut en être isolé sans que le style en soit changé, sans que l'expression et le sens y perdent, peu m'importe. Ce procédé ne serait-il qu'une des innombrables recettes de l'art d'accommoder les restes, je ne crois pas que nos compositeurs aient quelque chose à risquer en l'adoptant résolument, et j'estime que le succès de ce premier essai doit obliger l'auteur à marcher fermement une autre fois dans la voie qu'il vient d'aborder le premier parmi les compositeurs de la jeune école française. L'avenir du drame lyrique est tout entier là et non ailleurs. Il suffirait à la gloire d'un homme d'avoir ouvert la route à ses successeurs, et ceux des aînés qui, au lieu de leur préparer les voies prétendraient leur barrer la route ne feraient que compromettre inutilement leur autorité et leur talent. Je n'ai pas voulu exagérer la valeur d'*Henry VIII*; en tous cas, avec *Hamlet* et *Hérodiade*, c'est un des plus beaux ouvrages qui aient été écrits par un compositeur français, et, ce qui lui donne à mes yeux une valeur vraiment supérieure, c'est que, si faible qu'y apparaisse l'innovation, je persiste à y voir l'œuvre d'un novateur. Il n'y a que Saint-Saëns qui puisse me démentir, et son prochain ouvrage nous apprendra s'il reste fidèle à cette belle promesse. Alors nous aurons enfin, j'en suis certain, l'œuvre d'art attendue. J'ai le ferme espoir que l'auteur ne me démentira pas.

IV

La presse, cela va sans dire, présente sur peu de points un accord parfait, chacun restant attaché à son propre point de vue pour juger l'auteur et évitant soigneusement de se placer au sien. C'est le contraire du véritable esprit critique; mais il n'importe guère, car tout le monde est unanime dans

l'appréciation élogieuse du grand talent de l'artiste et de la haute valeur de son œuvre.

Il nous faut aller plus loin et tâcher de dégager, au milieu de tant d'opinions opposées, les éléments d'une discussion sur l'objet réel du litige, c'est-à-dire sur la forme même du drame lyrique moderne. C'est surtout pour tâcher d'éclaircir ce côté du débat que j'ai voulu passer rapidement en revue les jugements de la critique, en relevant toutes les appréciations, quelque contradictoires qu'elles paraissent.

Je prends d'abord l'article de M. Johannès Weber, qui a relevé comme je l'avais fait les *motifs conducteurs* présentés et développés dans *Henry VIII* à la façon de Wagner. Le critique ne considère pas comme sérieuse la protestation que l'auteur fit entendre jadis contre le système et l'école du maître de Bayreuth, et qui eut assez d'éclat et de retentissement. C'était, croit-il, une manœuvre de bonne guerre :

La ruse a réussi. Il a suffi à M. Saint-Saëns de renier Wagner pour rentrer en grâce au moment où il allait donner un ouvrage qui, plus que les autres, pouvait le faire accuser d'avoir pactisé avec le démon de Bayreuth. M. Saint-Saëns avait beau s'écrier ou plutôt faire imprimer : *Vade retro, Satanas*, il pensait tout bas que le diable a parfois du bon.

M. Saint-Saëns aurait pu trouver aussi dans *Opéra et Drame* qu'il n'a certes pas lu, ou dans les partitions de Wagner, un principe fondamental qu'il observe et que le simple raisonnement lui a sans doute indiqué. C'est qu'il n'est pas rationnel de mettre une mélodie d'un caractère déterminé et d'une forme régulière et arrondie dans une situation qui, n'ayant pas un caractère unique et un sentiment bien arrêté, doit être traitée dans une forme libre selon le dialogue auquel elle répond. Aussi M. Saint-Saëns a-t-il observé la déclamation plus qu'il ne l'avait fait dans ses ouvrages précédents ; elle garde son influence, non seulement dans les récitatifs et les phrases mélodiques tenant la place de récitatifs, mais aussi très souvent dans les mélodies d'une forme très régulière, c'est-à-dire ayant un motif principal qui revient après des phrases secondaires.

Il en résulte que, pour la masse du public, les parties de pure déclamation semblent trop nombreuses : M. Saint-Saëns aurait dû les faire élaguer d'abord par ses collaborateurs et ne conserver que ce qui est indispensable pour l'action.

Quant au retour des *Leitmotive*, l'analyse en est intéressante au point de vue technique; le public n'y fait guère attention, il remarque seulement si la musique lui plait, les juges difficiles observeront aussi si elle convient au caractère des scènes.

Arrivé au terme d'une analyse très exacte et très consciencieuse de l'ouvrage, M. Weber étudie le quatuor final, dont il trouve l'effet plus musical que dramatique ; mais il est irrésistible, dit-il avec justesse, et cela suffit.

Seulement, ajoute le critique, pendant que le public, enthousiasmé, émerveillé, électrisé, magnétisé, se démenait comme en délire, je me disais : Voilà en scène une bête fauve devant qui tout tremble, une reine mourante, exaspérée de l'outrage qu'on lui fait, une autre reine craignant que sa rivale ne la trahisse et croyant déjà sentir sa tête couchée sur le billot ; enfin, un quatrième personnage redoutant également la catastrophe imminente ; personne, cependant, dans la salle, n'y songe ; on ne voit que Mlles Krauss et Richard, MM. Lassalle et Dereims, et on est ravi d'entendre un beau morceau de musique. De drame il n'y en a plus. Je sais parfaitement tout ce qu'on peut dire contre les œuvres de la troisième manière de Wagner, non sans quelque raison ; mais je sais aussi que malgré les efforts de Gluck et de ses vrais successeurs, aussi bien que de Mozart et de Weber, l'opéra n'est aujourd'hui, aux yeux du public du moins, qu'un concert avec décors, costumes et gesticulations. Que M. Saint-Saëns ne s'y trompe pas, c'est à ce point de vue qu'on jugera son œuvre.

C'est parfaitement vrai ; mais il est bon que la critique sérieuse se place exactement au point de vue opposé en jugeant les œuvres à l'aide des règles immuables qui sont la loi de l'œuvre d'art élevée et durable.

Nous trouvons une légère critique dans l'article de M. Victorin Joncières à l'adresse du procédé importé dans l'opéra français par Saint-Saëns, mais l'objection est discrètement présentée :

Où l'on pourrait trouver quelque affinité entre les procédés de Wagner et ceux de M. Saint-Saëns, c'est dans l'emploi de certains dessins caractéristiques, lorsque le musicien veut évoquer le souvenir de telle ou telle scène, de tel ou tel sentiment. Nous trouvons, de même, que l'auteur d'*Henry VIII* a parfois abusé de ce système, par exemple, dans certains récitatifs qui gagneraient en clarté à être débarrassés de ces accompagnements trop touffus. La trame harmonique de ces commentaires distrait l'attention de l'auditeur et ne lui permet pas toujours de saisir les paroles les plus nécessaires à l'intelligence de la pièce.

Il faudrait plutôt reprocher à l'intrigue une abondance de péripéties oiseuses qui nécessitent des explications fort embrouillées, car c'est sous ce rapport seulement que le

drame lyrique fatigue l'attention de l'auditeur. Il me semble que les commentaires symphoniques du musicien apportent, au contraire, une lucidité extrême à cet imbroglio, en mettant en relief et en fixant mélodiquement les points de repère qui aideront le public à se débrouiller. Et quant au danger d'être distrait par la trame harmonique des scènes, l'auditeur en est préservé par son indifférence absolue à l'égard du détail, et l'insuffisance de son éducation esthétique ne lui permet pas d'aller aussi loin dans son analyse. Du reste, M. Joncières n'insiste pas sur son objection, et constate qu'elle est atténuée, à ses yeux, par l'art raffiné du musicien, guidé par son goût, d'une délicatesse exquise.

Les critiques de M. Ernest Reyer sont également adressées à ces procédés; mais l'éminent académicien écarte aussi l'objection en considérant les points de rapprochement entre la partition d'*Henry VIII* et les ouvrages conformes à la coupe traditionnelle :

> Ces phrases typiques qui reparaissent chaque fois que la situation ou l'entrée d'un ou de plusieurs personnages motive leur rappel dans l'orchestre, ce rôle donné à l'orchestre dans le drame lyrique de Camille Saint-Saëns, n'est-ce pas un procédé dont Richard Wagner peut revendiquer sinon la priorité absolue, du moins l'application systématique et très développée? Et ces récits, auxquels d'élégantes broderies instrumentales se mêlent si ingénieusement, n'appartiennent-ils pas un peu à l'école de la mélodie continue? Mais rassurez-vous, là se bornent les affinités, les rapprochements qu'il est possible d'établir entre la manière de Richard Wagner et celle de l'auteur d'*Henry VIII*. Ces récits, d'ailleurs, si ornés qu'ils soient de broderies et d'arabesques, ne font aucun tort aux morceaux qui vont suivre et dont la forme est très saisissable, très voulue : ce sont romances et cavatines, duos, trios, quatuors et morceaux d'ensemble tout comme ailleurs, et, sans recourir à l'*index* qui ne les nomme pas, vous les reconnaîtrez.

Ainsi, la grande critique est unanime : rien n'est changé dans la vieille coupe; il n'y a qu'une innovation dans le système des accompagnements, encore en conteste-t-on l'utilité ou l'importance. Et cependant tout est là, suivant moi, et si modeste que soit la tentative, il faudrait l'appuyer énergiquement, semble-t-il, même lorsque le public n'en apercevrait pas la portée.

Mais un autre point mérite d'être examiné. En ne repoussant pas du premier coup la forme traditionnelle et en cherchant un simple rajeunissement à l'aide de procédés nouveaux, M. Saint-Saëns n'a-t-il pas imaginé un compromis dangereux et ne s'expose-t-il pas au reproche d'incohérence pour avoir voulu composer un amalgame avec des éléments aussi hétérogènes ? C'est ce que pense M. Fourcaud, qui se place résolument au point de vue du drame musical de Wagner, et repousse complètement tout accommodement avec les anciennes formules. Je ne vais pas si loin, pour ma part, mais il faut écouter cette critique vigoureuse : si inflexible qu'elle soit en condamnant toute concession, elle pose une doctrine sûre qui détermine les principes mêmes du drame lyrique moderne :

Dès le début, dit M. Fourcaud, nous voyons se juxtaposer les deux formes de l'opéra et du drame lyrique,et dès le premier coup l'unité du style est rompue... Les scènes, en se succédant, procèdent toujours de même. Ce sont des récitatifs plus ou moins libres et des déclamations mélodiques encadrant des ariosos, des cantabiles dont la plupart se détacheront de la partition, et des ensembles. Le compositeur a tout fait pour varier ses rhythmes et ses couleurs et il y est arrivé dans le détail ; mais le mélange perpétuel de formes anciennes et nouvelles engendre malgré tout la monotonie. C'est comme un balancement sans cesse reproduit. La véritable variété ne se sépare jamais de l'unité du style.

L'unité du style est-elle rompue, comme le croit M. Fourcaud ? Je ne le pense pas. Le véritable reproche qu'on puisse adresser à l'ouvrage, c'est de n'avoir pas strictement aboli la démarcation entre le chant pathétique et la déclamation accompagnée. La forme de la mélodie dramatique est, suivant moi, le dernier *desideratum* du drame lyrique moderne. C'est un compositeur de génie qu'on peut souhaiter mais qu'on attendra peut-être longtemps, pour créer un chant soutenu qui ne soit calqué ni sur le réalisme tyrannique de la mélopée wagnérienne, qui se modèle comme la tunique de Nessus sur le mouvement scénique, ni sur le matérialisme non moins brutal des phrases carrées en style italien, qui caressent l'oreille avec la plus choquante invraisemblance en détruisant tout intérêt dramatique. Ni symphonie, répétons-

nous, ni cantate. Mais si la formule n'est pas encore trouvée, il faut se garder de décourager les chercheurs et de ne pas tenir compte des innovations qui montrent chez nos jeunes maîtres la volonté de marcher de l'avant.

D'ailleurs, M. Fourcaud rend pleine justice au talent incomparable du musicien, et il me plaît de citer à la suite de ces critiques les éloges dus au compositeur :

L'orchestre est surprenant de souplesse ; il enveloppe le chant ; il est d'une magnifique diversité et repose sur le quatuor on ne peut plus solidement. Observez la tactique des instruments ; elle est habile à ravir. Les duplicités amoureuses du Roi sont traduites par les sonorités profondes du contre-basson, par le nasillement du hautbois, par toute sorte de dessins cauteleux des cordes. Son serment d'amour au second acte s'envole poétiquement sur les arpèges de la harpe. Il en est ainsi de toute la symphonie accompagnante. Quant à la symphonie que j'appellerai *mimique*, elle est au-dessus de l'éloge. Le prélude du second acte plein d'enivrantes douceurs, la marche du Synode d'une mystérieuse solennité et tout le ballet sont des pages de la plus haute valeur.

En somme, je ne me lasse point de revenir sur ce fait : *Henry VIII* est la partition d'un musicien de premier ordre, et c'est malheureusement un drame lyrique hybride et sans consistance. Sur un poème de plus de logique et de psychologie réelle, permettant à l'homme de théâtre de ne penser qu'au théâtre, forçant le musicien à serrer de près l'action humaine, sans diversion inutile et sans concession, M. Saint-Saëns écrira certainement un chef-d'œuvre.

Les observations générales que présente M. Victor Wilder sont à peu près les mêmes pour le fond. En rendant justice à la supériorité du talent de compositeur de Saint-Saëns, le critique se demande s'il a le don des grandes créations, et il fait à l'éminent artiste l'honneur de différer la réponse à cette question, ce qui prouve qu'on ne peut affirmer à *priori* la négative :

Ce que je ne crains pas de dire, dès à présent, ajoute-t-il, c'est que le système dans lequel son ouvrage est écrit manque de franchise et de décision. Ce n'est pas le style de la symphonie dramatique, dont Wagner a donné les règles et le modèle, ce n'est pas non plus le système des œuvres anciennes ou, comme on dit familièrement, le vieux jeu. A vrai dire, c'est un mélange de tout cela, un compromis sans caractère d'où ne se dégage aucune note personnelle. D'une part, la mélodie vocale n'a pas, dans sa musique, le relief et la franchise que réclament les par-

tisans de l'école italo-française, de l'autre l'orchestre n'ose pas prendre les fonctions qu'on lui assigne dans l'Allemage moderne.

M. Wilder conclut en opposant à l'orchestre de Saint-Saëns celui de Wagner, où, dit-il, il n'y a pas un seul dessin instrumental, un seul jeu de timbres qui n'ait pour but de concourir à l'expression de la situation dramatique, et c'est en cela que consiste la différence entre les deux : « l'un concentre l'attention de l'auditeur sur le théâtre, l'autre l'en détourne. »

On peut encore rapprocher de ces réflexions celles que présente un des plus distingués écrivains belges, M. Ch. Tardieu, qui conclut, comme les critiques français, en manifestant le vœu de voir l'auteur d'*Henry VIII* tenter une nouvelle et décisive épreuve d'où il sortira vainqueur, après avoir délibérément rompu avec toutes les compromissions dont on a pu trouver la trace dans ce remarquable ouvrage.

S'il y a dans la partition d'*Henry VIII* des pages d'une faiblesse relative, et encore ces faiblesses là ont-elles le droit d'exiger des juges non prévenus un supplément d'examen et de recueillement, elle renferme des beautés d'un ordre tellement supérieur et justement dans les situations les plus fortes et les plus complexes, les aptitudes du compositeur se manifestent avec un tel éclat, qu'il est impossible de méconnaitre en lui une des grandes espérances du théâtre musical de ce temps, et le seul regret qu'on puisse légitimement exprimer, c'est que ce musicien si richement doué n'ait pas été appelé dix ou quinze ans plus tôt à travailler pour le Conservatoire de l'opéra français et pour le public essentiellement conservateur qui en possède les traditions et en pratique les rites hiératiques. Il aurait eu alors le temps de ménager les transitions et d'habituer le public à ses idées nouvelles, au lieu de s'évertuer à les concilier dans sa maturité avec certaines formes dont son incrédulité supposée entame le prestige : et non content de saluer ans son *Henry VIII*, à côté de certaines indécisions apparentes qui étonnent chez un artiste aussi sûr de son fait, des promesses d'une puissance exceptionnelle, nous aurions, dès aujourd'hui, le chef d'œuvre absolu que nous attendons demain.

On ne saurait dire mieux, ni plus succinctement condenser en deux phrases toutes les observations que suggère l'étude minutieuse de cette belle partition. Le nom de Camille Saint-Saëns est donc un espoir pour la jeune école, et ceux qui font reposer sur l'auteur d'*Henry VIII* leur confiance dans le

triomphe de l'école française sont les plus nombreux et les plus autorisés à la fois. Saint-Saëns ne saurait renoncer à d'aussi précieux suffrages pour se contenter des succès fugitifs que lui assurerait une basse condescendance pour les mauvais instincts de la foule ignorante qui ne voit dans l'opéra, comme le dit M. Weber, qu'un concert avec décors, costumes et gesticulations.

***

C'est au nom de ce public là que parle la critique frivole qui ne se place pas au point de vue de l'œuvre d'art supérieure : ceux des journalistes qui ne sont pas musiciens, et c'est la grande majorité, malheureusement, se bornent à prendre pour critérium le goût du jour, et ne reconnaissent pour légitimes dans *Henry VIII* que les concessions à l'opinion régnante, c'est-à-dire à la mode.

Ce n'est pas ceux-là que l'auteur écoutera, j'en ai la conviction.

Un des meilleurs jugements qui aient été portés de ce côté sur la partition est celui de M. Joslé, qui cependant, se refuse à voir un système ou plutôt un parti pris de rupture avec la vieille forme de l'opéra du passé dans les innovations introduites par le compositeur :

Les récitatifs ne sont pas supprimés, dit-il, ils ont changé de forme; la mélopée s'en est accentuée d'une façon remarquable, la déclamation lyrique est plus profonde, rend plus sincèrement le sentiment exprimé par les paroles. Mais c'est une déclamation, un récit; lorsque la passion devient plus ardente, lorsque le personnage s'échauffe, la mélodie s'accentue, *la carrure reprend ses droits*. Les phrases musicales se balancent et se pondèrent dans un rhythme qui n'est pas seulement le rhythme de la mesure marquée par le bâton du chef d'orchestre, mais le rhythme produit par les thèmes qui s'équilibrent, se reproduisent et se répondent.

..... L'orchestre de M. Saint-Saëns est d'une admirable discrétion; savant, coloré, décrivant merveilleusement les situations, il garde son rôle dans le drame lyrique. C'est le chœur antique, donnant les sensations éprouvées, décrivant le milieu, faisant le fond de la toile; mais, laissant à la voix le soin de préciser les détails, il aide les chanteurs, il ne les réduit pas au rôle des simples instrumentistes dans un orchestre de symphonie où, noyés, perdus, ils poussent en vain des cris inutiles.

Nous voyons clairement par là ce que demande le public de l'Opéra en apprenant tout ce dont il ne veut pas, même en se laissant fasciner par les brillantes qualités de Saint-Saëns. Une phrase sur la *carrure qui reprend ses droits* nous montre que les effets purement musicaux l'emportent sur toute préoccupation d'intérêt dramatique. Voilà le courant dans lequel l'auteur serait entraîné fatalement s'il sacrifiait à l'excès aux caprices du dilettantisme.

M. de Thémines, un autre et non moins fervent partisan de l'école « sensualiste » italienne, veut bien se laisser séduire, à condition qu'on n'immole pas ses dieux. Il reconnaît qu'il a fallu briser le vieux moule, « rompre avec des formes illogiques autant que surannées, d'après lesquelles on faisait maudire un personnage sur une trille ou mourir sur un rondo à fioritures. Mais de là à traiter un opéra tout entier en récitatif comme sur les poèmes de Métastase, il y a de la marge. On ne peut bannir de la scène toutes les conventions : un opéra doit toujours être un opéra. » Aussi l'écrivain loue-t-il surtout Saint-Saëns de n'avoir pas « rompu en visière » avec le public devant lequel il fait jouer son ouvrage :

Sans dédaigner la mélodie, il lui a donné une forme nouvelle, jeune, élégante, appropriée aux sentiments exprimés par la poésie, rappelant celle des maîtres de l'art, des grands novateurs d'autrefois, et la soutenant, la revêtant, la parant de toutes les beautés de l'harmonie. On sent qu'il y a un corps, un être vivant, sous les draperies lamées d'or, les flots de dentelles, les joyaux et les fleurs. Ce n'est pas l'école allemande proprement dite, et encore moins l'école italienne, c'est une fusion heureuse de l'agréable et du lyrique : c'est l'école française nouvelle.

Ainsi, tandis que les premiers tiennent pour la rupture décisive avec la tradition, ceux-ci se bornent à admettre la possibilité d'une fusion heureuse entre les deux genres. C'est ce qui explique la diversité des jugements, bien que les uns et les autres soient unanimes à constater la haute valeur de l'œuvre. Seulement, les uns croient que c'est le dernier terme de l'évolution de l'opéra traditionnel vers le drame lyrique de l'avenir ; les autres estiment que ce n'est qu'un premier pas, une transition, pour dire le mot.

C'est à cette opinion que se rallie résolument M. Léon Kerst, estimant qu'il faut tenir compte, afin de ne la point dépasser, de la somme de germanisme que nos oreilles latines peuvent endurer. Pour réussir, dit-il, il est urgent de rester français en n'employant qu'avec une judicieuse entente les procédés du novateur allemand; théorie assurément contestable, car si l'on admet que le succès soit le but suprême pour le compositeur, il devra marcher aveuglement derrière Wagner, le jour où l'œuvre du maître de Bayreuth aura subjugué le public et sera passée à l'état de musique à la mode :

Henry VIII, dit M. Kerst, sans paraître entrevoir l'objection, offre un exemple frappant à l'appui de ma thèse. La vérité domine tout le temps au cours de cette œuvre volumineuse et importante, une vérité toute moderne, absolue dans son raisonnement sans doute, mais relative dans ses déductions, c'est-à-dire suffisamment atténuée pour dissimuler les aridités du fond sous les apparences séduisantes de la forme. En un mot, le penseur existe, profond et réfléchi, seulement il sait se faire accessible en énonçant clairement ce qu'il a philosophiquement conçu. Tout le secret est là pour le succès : être de son époque et ne pas la devancer. Imposez à l'auditeur sans le violenter, il devient votre esclave : flattez-le servilement, il devient votre maître.

M. Adolphe Jullien, qui a serré de très près la question, est parvenu à déterminer la limite possible des concessions qui doivent être acceptées par le compositeur pour satisfaire aux exigences du public de l'opéra. Cette partie de son article mérite d'être méditée, car elle résume fort exactement les conditions auxquelles peuvent être admises les innovations de la jeune école par les plus rebelles de tous les amateurs :

Ce que je loue absolument chez M. Saint-Saëns, c'est la conception théorique de son ouvrage en son entier. J'aurai des réserves quant à la traduction musicale, et j'y trouverai des détails d'autant plus regrettables, à mon sens, qu'ils jurent davantage avec la conception générale et qu'ils ont dû se greffer sur sa pensée première au moment où il a mis en musique chaque page après avoir arrêté un plan général excellent. En un mot, M. Saint-Saëns musicien, a fait, de fil en aiguille, dans le détail, plusieurs concessions que M. Saint-Saëns avait dû condamner dans le principe, en théorie, et qui n'aideront en rien au succès final : c'est un tort aux yeux des gens qui raisonnent, et ce n'est pas un titre à la faveur du public.

Je m'explique. Il me paraît que M. Saint-Saëns s'est fait une idée excellente de ce que doit être un opéra de nos jours ; il repousse tout hors d'œuvre et met en musique une scène en sa forme naturelle, les personnages se parlant les uns aux autres comme ils feraient dans un drame ; il n'établit pas, théoriquement, de démarcation absolue entre un air, un récit, un duo ou un quatuor ; ses personnages chanteront trois, dix, vingt mesures ensemble ou n'en chanteront pas du tout, si cela lui paraît déraisonnable : il repousse, en principe toute sujétion à une forme quelconque déterminée d'avance, et prétend que chaque acte soit une suite de scènes, non de morceaux. C'est ainsi qu'on rencontre en plus d'un endroit telle scène qui, d'après l'ancienne formule, aurait fait naître un duo régulièrement bâti avec les coupes et les redites habituelles et qui ne forme ici qu'une scène dialoguée infiniment plus vraie, partant, plus dramatique et plus vivante qu'un duo ne pourrait l'être. Exemples : l'entrevue de la reine et du roi au premier acte, la rupture entre Anne et Catherine, au deuxième ; au troisième, l'entrevue de Henry VIII et du légat, au quatrième enfin, la scène entre Anne et Catherine. Autant d'épisodes qui ne sont ni de simples récits ni de véritables morceaux tels qu'on les aurait écrits autrefois : ce sont des dialogues d'une déclamation très juste et soutenue par un orchestre intéressant. Si la scène d'amour, au deuxième acte, entre Anne et le roi, se rapproche plus d'un duo véritable et si la scène finale est un véritable quatuor, c'est que la raison le veut ainsi et qu'il est tout naturel que deux personnages dans l'une et quatre dans l'autre expriment à la fois les sentiments qui les animent : c'est même là l'éclatante supériorité du drame musical sur le drame ordinaire où pareille simultanéité est impossible à obtenir.

C'est pour avoir admis en détail les répétitions des paroles et du motif primordial à la fin d'une romance ou d'un air mal déguisé, que, d'après M. Jullien, Saint-Saëns s'expose au reproche d'inconséquence : ce procédé, qui ne se recommande que de l'école italienne d'opéra, ne peut être justifié qu'une seule fois dans *Henry VIII* :

C'est lorsque Catherine, à l'approche de la mort, évoque le souvenir de la terre natale ; alors, mais alors seulement, on comprend que cette pensée la poursuive et qu'à demi morte elle la répète en termes exactement pareils. Si même on n'avait employé précédemment cette forme hors de propos, elle produirait ici un grand effet dramatique, au lieu de passer inaperçue.

Si nous voulions étudier la partition au point de vue des sacrifices nécessités par les exigences de la scène et les préjugés du public, les aptitudes ou les prétentions des chanteurs,

les convenances théâtrales enfin, selon l'expression ironique de M. Joncières, nous pourrions retrouver dans beaucoup de passages que j'ai signalés au cours de mon analyse, les traces de ces concessions, qui indiquent de la part de l'auteur la volonté de ne point rompre ouvertement en visière avec la convention, de ne point détruire les formes consacrées. Mais un des anciens collaborateurs de Saint-Saëns, M. Louis Gallet, a cru pouvoir expliquer ces contradictions apparentes par l'influence d'un double courant qui l'attire dans des directions différentes, d'une part comme symphoniste, de l'autre, comme compositeur dramatique.

M. Gallet, qui a fourni des poèmes à un assez grand nombre de musiciens français, des jeunes, en majorité, croit pouvoir affirmer que le symphoniste, habitué à laisser se déployer en pleine liberté l'inspiration dans un genre qui n'est astreint ni à des formules uniformes, ni à un mode spécial de développement, ni à une des conditions particulières d'exécution, ni à une poétique invariable, se trouve gêné pour donner à la musique toute sa puissance expressive dès qu'il aborde le genre dramatique, où il est contraint à se renfermer dans un cadre étroit et à prendre un style tout différent, par cela seul que l'*optique* du théâtre n'est pas la même que celle du concert. C'est une opinion qui n'est pas absolument juste, mais il est bon de laisser le critique expliquer toute sa pensée :

Doué d'un sens très littéraire, le compositeur d'*Henry VIII* a toujours donné la preuve dans ses œuvres dramatiques d'un constant souci de la justesse de l'accent et de la vérité de l'impression. Il traite donc le dialogue en se persuadant que le librettiste a oublié qu'il écrivait pour un musicien. Il se préoccupe avant tout de la diction naturelle faite pour mettre en valeur le sens des mots ; c'est dans l'orchestre qu'il place l'âme du personnage et le commentaire de son discours.

Mais quand au milieu de l'action le germe lyrique se développe, pousse et s'épanouit, alors la musique change de caractère. C'est une floraison superbe soudainement apparue à travers les assises du récit.

Dans tout cela se fait voir une simplicité qui n'est point pauvreté, une simplicité apparente obtenue par les moyens les plus raffinés qui sont le comble de l'art. On y sent, chez le musicien aux formules magistrales avec lequel nous ont familiarisé les auditions de très nombreux ouvrages symphoniques, le désir de rester accessible à la foule, l'intelligence des besoins et des aspirations de cette foule à qui il ne faut pas parler

absolument la langue des lettrés et des philosophes, tout en restant littéraire.

Ce double courant d'inspiration, bien sensible dans *Henry VIII* comme dans les plus récentes œuvres de Camille Saint-Saëns, a créé le double courant d'opinion : Wagnérien ! disent les rétrogrades que déroutent les périodes récitatives au bout desquelles ils ne rencontrent plus les accords plaqués de la manière italienne. Rétrograde ! disent les wagnériens, prenant pour concessions fâcheuses les parties lumineuses, pures de forme, nettes d'accent, qui surgissent du dialogue.

Vous voyez que le critique cherche principalement à justifier la juxtaposition des formes anciennes et des nouvelles dans *Henry VIII*, et c'est justement sur ce point que les avis sont partagés. L'essentiel n'est pas de savoir si le compositeur y est fatalement astreint, soit par ses facultés propres, soit par les exigences du public, soit par une sorte de prédisposition à l'éclectisme qui, d'après M. Gallet, serait une véritable tendance naturelle chez les Français, une doctrine nationale, pour ainsi dire. Je n'en crois rien : mais il faut savoir seulement si réellement l'œuvre d'art supérieure n'est pas soumise à des lois formelles, si, en matière de drame lyrique, avant tout, la vérité de l'expression n'est pas le but souverain ; enfin si le compositeur a méconnu les règles essentielles qui obligent plus que toute convention et que toute préoccupation du succès le compositeur dramatique. Là est tout le débat.

M. Jacques Hermann a certainement plus justement apprécié le talent et les tendances de l'auteur d'*Henry VIII* en donnant tout d'abord la définition de son tempérament original et en signalent les traits caractéristiques de sa nature :

L'homme qui a composé *Samson* et *Dalila*, qui a écrit la superbe scène du Temple, et créé le caractère de Dalila avec cette langue musicale où le mot est si juste, possède évidemment des qualités dramatiques. Assurément celui qui vient de faire le quatrième acte d'*Henry VIII* sait fouiller une situation pathétique, la développer d'un souffle viril, la marquer d'une note émue humaine, éternellement vraie.

D'où vient donc qu'au milieu de ces travaux sérieux et honnêtes, de ce labeur sincère et si profondément honorable, de ces succès universellement reconnus dans la musique symphonique et descriptive, M. Saint-Saëns ait jusqu'à présent, en France, rencontré plus de considération

que de sympathie, plus d'éloges réfléchis, compétents, que d'élans d'enthousiasme? Parce que, précisément, le public ne fait rien pour celui qui ne veut rien faire pour lui; parce que, si l'auteur sent une sorte de résistance dans la foule, la foule sent aussi une volonté tenace de ne point venir à elle par des concessions, des tolérances, qui diminueraient aux yeux du musicien le prestige de son art, qu'il voit très grand, qu'il sent très haut. Il faut le dire, le malheureux public, formé par cette chose hybride qu'on appelle le « monde », aime le charlatanisme dont l'honnête artiste se défend glorieusement. Certes, l'optique de la scène veut des couleurs vives, des élans presque excessifs, en un mot des expansions de langage et de geste. Or, M. Saint-Saëns n'est pas un expansif, et, se contentant de dire ce qu'il faut, d'un accent juste, simple, et d'un geste sobre (presque sans geste), fuyant de parti pris le mot inutile, il n'a pas le facile mérite d'exalter les systèmes nerveux, blasés et maladifs.

Etant donnée cette définition, le critique approuve sans aucune réserve toute la partition; mais quelque restriction que fassent les autres, ne devraient-ils pas en conclure que, dès l'instant où Saint Saëns a fait des avances au public, c'est à lui à demander en retour qu'on lui laisse une autre fois liberté pleine et entière?

M. Edouard Thierry n'est pas du tout de cet avis, car il estime que dès l'instant où Saint-Saëns a fait une concession il est condamné désormais à en faire toujours et à aller jusqu'au bout :

Saint-Saëns a reçu dans la soirée du 5 mars la meilleure leçon que donne à un auteur son œuvre représentée, la leçon du succès. L'amour-propre se révolte et se raidit contre la chute, il ne se révolte pas contre les joies de la victoire. Il passe aisément du côté des applaudissements et des rappels. L'auteur de *Henry VIII* a été le premier, j'en suis sûr, à applaudir dans son cœur l'air de Henry « Qui donc commande », et Lassalle, qui l'interprète à ravir; le duo d'Henry et de Catherine où les deux belles voix de Lassalle et de Mlle Krauss, s'unissent dans une si parfaite harmonie; le superbe trio avec chœur: « La mort est due à qui trahit son roi », et tout le duo d'Henry avec Anne de Boleyn, chef-d'œuvre de grâce et de tendresse, dont l'admirable talent de Mlle Richard, uni à celui de Lassalle a fait un double chef-d'œuvre. Le moyen que l'auteur oublie ce puissant effet du final du premier acte et toute la salle soulevée par le quatuor et la représentation interrompue par la persistance obstinée de l'acclamation unanime?

C'est à Saint-Saëns de choisir, et le choix est doux à faire. Heureux ceux qui n'ont qu'à mettre leur talent en liberté pour mettre leur succès hors de doute.

A moins que tout ceci ne soit que du verbiage, il est facile de comprendre que l'écrivain veut dire à Saint-Saëns : « Là où vous vous rapprochez de l'opéra italien, vous recueillez des bravos : donc c'est en faisant toujours du pastiche italien que vous réussirez. » Or, nous sommes de l'avis du critique : c'est bien au compositeur à choisir, car pour satisfaire à de pareilles exigences il ne serait jamais au bout de ses complaisances, et, comme bien d'autres, il deviendrait l'esclave de ceux qu'il voudrait désarmer.

Précisément, M. Henri Lavoix a voulu voir chez Saint-Saëns un dédain marqué de la popularité et une tendance honorable à mettre avant tout, non le succès, mais l'art :

C'est, dit-il, un des grands mérites de ce musicien : il écrit sa musique pour son art, se souciant assez peu de ce que chacun peut en penser ou en dire ; doué d'un esprit ingénieux, d'une imagination vive et fine, M. Saint-Saëns a dédaigné longtemps les féminines coquetteries, les aimables concessions par lesquelles le compositeur achète du public le droit d'écrire de la bonne musique. La note caractéristique du talent de M. Saint-Saëns est la sobriété et la sincérité, qualités qui peuvent être appelées des fautes par les dilettantes, mais qui ont pour les artistes d'inappréciables mérites. Musicien mâle par excellence, M. Saint-Saëns ne fait pas entendre sa musique, il l'impose : il n'attire pas son public, il le dompte. — Cette sobriété qui va jusqu'à l'austérité a déplu et déplaît encore à beaucoup d'esprits superficiels : de là est venue l'habitude de reléguer le maître dans le genre symphonique et descriptif, sorte d'exil qui a son honneur, mais qui n'en est pas moins injuste. En effet, ce talent noble, fier, concis, qui énonce une fois la pensée musicale sans chercher à la noyer dans des commentaires inutiles, semble justement fait pour le théâtre moderne tel que nous le comprenons aujourd'hui.

La partition est écrite avec une lumineuse clarté, sans charlatanisme, sans faux éclat : écrivant toujours à quatre parties, sans complications inutiles, le maître n'a pas cherché à étonner son public ; il s'est contenté de composer dans cette forme imagée qui caractérise son talent. L'orchestre est dramatiquement symphonique, l'harmonie originale, expressive, toujours claire et juste. A moins que l'on ne veuille reprocher à M. Saint-Saëns d'être un des plus merveilleux écrivains de notre temps, je ne sache pas qu'il soit possible de le taxer un seul instant d'obscurité.

Malheureusement, nous ne pouvons exactement concevoir si cette parfaite clarté célébrée par la plupart des critiques leur a rendu bien manifeste l'innovation qui fait le principal

mérite de l'ouvrage de Saint-Saëns. Sous ce rapport, quelque hommage qu'ait reçu partout le talent du compositeur, c'est la discussion des tendances, du style et de la forme du drame lyrique qui fait l'objet du débat le plus sérieux et le plus intéressant, et beaucoup d'écrivains ont passé ce point sous silence. Si profonde qu'ait été l'impression, elle n'a été analysée et résumée que par ceux qui ont l'habitude de considérer avant tout les rapports de la musique avec l'art dramatique, dans une œuvre destinée au théâtre; la perception d'un effet d'ensemble, si puissant qu'il soit, ne suffit point à nous éclairer sur la nature du sentiment éprouvé. Sous ce rapport, les compte-rendus qui se bornent à enregistrer un bulletin de victoire ne nous sont d'aucun enseignement.

Cette revue rapide des opinions de la presse nous a suffisamment éclairés sur le point capital de la question. *Henry VIII*, si timide que semble l'innovation à plusieurs, si contestable qu'elle paraisse à d'autres, marque un pas en avant, c'est l'essentiel. Saint-Saëns pourra, la prochaine fois, s'arrêter là, il lui sera permis d'hésiter s'il n'est pas sûr de pouvoir réaliser immédiatement l'idéal qu'il a pu se proposer et que nous attendons : mais il est un fait certain, c'est qu'il s'est trop avancé pour pouvoir reculer.

CONCLUSION

Je n'ai pas entrepris d'écrire ces pages avec l'intention préméditée de découvrir dans *Henry VIII* de Saint-Saëns ce que personne n'y a vu, ni de démontrer une vérité qui peut apparaître sans qu'il soit besoin de noircir des montagnes de papier, savoir : que l'œuvre est une des plus remarquables qu'ait produit l'école française. Je me suis attaché seulement à définir les qualités spéciales qui distinguent, entre toutes les autres, la partition d'un des compositeurs les plus

estimés de la jeune école, et j'ai cru qu'il était bon de dire nettement où se place la démarcation entre l'opéra traditionnel et le drame lyrique moderne. L'essentiel est d'avoir pu constater que Saint-Saëns avait cherché à introduire des procédés nouveaux dans l'ancien style de l'opéra, sans rompre avec la coupe conventionnelle, il est vrai, mais en se débarrassant des entraves toutes les fois qu'elles gênaient son inspiration ou qu'elles compromettaient le mouvement dramatique et la vérité de l'expression.

Si discrète que soit l'innovation, elle existe, et cela me suffit pour voir ici un pas en avant et applaudir au succès éclatant de cette première tentative, de quelque part que soient venus les applaudissements. Les grandes batailles artistiques sont rares et j'ignore si nos compositeurs auraient l'audace d'en affronter telles que celles qui se sont engagées autour de Gluck, de Berlioz et de Wagner. J'ai pensé que Saint-Saëns avait été des audacieux, et je me suis hâté de lui crier : « Courage et confiance ! » Si je me suis trompé, s'il n'était pas de ceux-là, si ce n'est pas lui qui apportera l'œuvre d'art attendue, consolons-nous : elle viendra et les temps sont proches.

26 mars 1883.

CATALOGUE COMPLET

DES

ŒUVRES DE SAINT-SAENS

(Tous les ouvrages qui ne sont pas suivis du nom d'un éditeur de musique sont publiés chez Durand, Schœnewerk et Cie.)

Op. 1. — *Méditation*, prière et barcarolle pour harmonium (Girod).

2. — *Première symphonie* en *mi* bémol (Paris, Richault).

3. — *Six bagatelles* pour piano (Paris, Richault).

4. — *Messe à quatre voix*, soli et chœur avec orchestre et orgue (Paris, Richault).

5. — *Tantum ergo*, en *mi* bémol, chœur, deux sopranos, deux contraltos, deux ténors et deux basses avec accompagnement d'orgue.

6. — *Tarentelle* pour flûte et clarinette, avec accompagnement d'orchestre (Richault).

7. — *Trois rapsodies* sur des cantiques bretons, pour orgue.

8. — *Six duos* pour harmonium et piano (Paris, Girod).

9. — *Bénédiction nuptiale*, pour grand orgue.

10. — Scène d'*Horace*, de Corneille, pour soprano et baryton, chant et piano.

11. — *Duettino* en *sol*, à quatre mains (Paris, Hamelle).

12. — *Oratorio de Noël*, soli, chœur et orchestre.

13. — *Elévation ou Communion*, pour grand orgue.

14. — *Quintette* pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (Hamelle).

15. — *Sérénade*, piano, orgue, violon et alto (Choudens).

16. — *Suite* pour piano et violoncelle, prélude, scherzo, romance et finale (Hamelle).

17. — *Premier Concerto* pour piano en *ré*.
18. — *Trio* en *fa*, pour piano, violon et violoncelle (Hamelle).
19. — Les *Noces de Prométhée*, cantate (Hamelle).
20. — *Premier concerto* pour violon en *la* majeur (Hamelle).
21. — *Première mazurka* pour piano.
22. — *Deuxième concerto* pour piano, en *sol* mineur.
23. — *Gavotte* en *ut* mineur, pour piano.
24. — *Deuxième mazurka* en *sol* mineur, pour piano.
25. — *Occident et Orient*, marche pour musique militaire et orchestre symphonique. Exécutée à la distribution des récompenses de l'Exposition universelle de 1878.
26. — *Mélodies persanes*, paroles d'Armand Renaud, un recueil chant et piano.
27. — *Romance*, piano, orgue et violon.
28, — *Introduction et rondo* pour violon, avec accompagnement d'orchestre.
29. — *Troisième concerto* pour piano en *mi* bémol,
30. — La *Princesse Jaune*, opéra-comique en un acte, paroles de M, L. Gallet.
31. — Le *Rouet d'Omphale*, poème symphonique.
32. — *Sonate* pour piano et violoncelle, en *ut* mineur.
33. — *Concerto* pour violoncelle, en *la* mineur.
34. — *Marche héroïque*, pour orchestre.
35. — *Variations* sur un Thème de Beethoven, pour deux pianos.
36, — *Romance* pour cor ou violoncelle et piano, en *fa*.
37. — *Romance* pour flûte ou violon et piano, en *si* bémol.
38. — *Berceuse*, pour piano et violon, en *si* bémol.
39. — *Phaéton*, poème symphonique.
40. — *Danse Macabre*, poème symphonique.
41. — *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle, en *si* bémol.
42. — *Psaume XVIII*e (*Cœli enarrant)*, soli, chœur et orchestre.
43. — *Allegro appassionato*, pour violoncelle et piano.
44. — *Quatrième concerto* pour piano en *ut* mineur.
45. — Le *Déluge*, poème biblique, soli, chœur et orchestre, paroles de M. L. Gallet.
46. — Les *Soldats de Gédéon*, double chœur à quatre voix d'hommes, sans accompagnement.
47. — *Samson et Dalila*, opéra en trois actes, poème de M. Ferdinand Lemaire.
48. — *Romance* pour violon et piano, en *ut*.
49. — *Suite* pour orchestre (*Prélude*. *Sarabande*, *Gavotte*, *Romance* et *Finale*).

50. — La *Jeunesse d'Hercule*, poème symphonique.
51. — *Romance* pour violoncelle et piano, en *ré*.
52. — *Six études* pour piano.
53. — Deux chœurs : N° 1, *Chanson de Grand-Père*, deux voix de femmes, chant et piano. — N° 2, *Chanson d'Ancêtre*, baryton solo, chœur d'hommes, chant et piano.
54. — *Messe de Requiem*, soli, chœur et orchestre.
55. — *Symphonie* en *la* mineur.
56. — *Menuet et valse*, pour piano.
57. — La *Lyre et la Harpe*, ode de V. Hugo, soli, chœur et orchestre.
58. — *Deuxième concerto* pour violon, en *ut* majeur.
59. — *Kœnig Harald Harfagar*, ballet d'après H. Heine, pour piano, à quatre mains (Bote et Bock, Berlin).
60. — *Suite algérienne*, pour orchestre (*Prelude, Rapsodie mauresque, Rêverie du soir, Marche militaire française*).
61. — *Troisième concerto* pour violon, en *si* mineur.
62. — *Morceau de concert* pour violon, avec accompagnement d'orchestre.
63. — *Une Nuit à Lisbonne*, barcarolle pour orchestre.
64. — La *Jota aragonese*, transcription pour orchestre.
65. — *Septuor* pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano.
66. — *Troisième mazurka*, en *si* mineur, pour piano.
67. — *Deux chœurs*, à quatre voix.
68. — *Romance sans paroles*, pour piano (Brandus).

TABLE DES CHAPITRES

Pages

INTRODUCTION. — La jeune École française et le drame lyrique moderne 1

I. CAMILLE SAINT-SAENS ET SON ŒUVRE. — Notes biographiques; discussion de ses opinions en matière d'art; examen de ses principales compositions 6

II. L'OPÉRA D'HENRY VIII. — Analyse détaillée des scènes et aperçu du système d'accompagnement; transcription des principaux motifs; critique du poème 15

III. LA PARTITION. — La symphonie; l'unité du style; les caractères; les situations dramatiques; la mélodie vocale; l'accentuation du vers; les ensembles 37

IV. LA CRITIQUE. — Jugements de la presse parisienne; ses observations relatives au mélange des anciennes formes et des nouvelles; ses appréciations sur les innovations de Saint-Saëns et sur l'avenir de la jeune École française; réponse aux principales critiques 60

CONCLUSION 75

Catalogue complet des œuvres de Saint-Saëns 77

Paris. — Imp. Schiller, 10, faub. Montmartre.

LA

RENAISSANCE

MUSICALE

(3e ANNÉE)

Revue hebdomadaire de Critique, d'Esthétique et d'Histoire

PARAISSANT LE SAMEDI

Edmond HIPPEAU, Directeur

ABONNEMENTS :

UN AN . . . 14 FR. | SIX MOIS . . . 8 FR.

TROIS MOIS. . . 4 FR. 50

Départements et Etranger : Frais de poste en plus

Le Numéro : 30 Centimes

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

42, RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, 42

PARIS


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 09 010 0